

العدد الثامن - عشر بعد المائة

عقّان

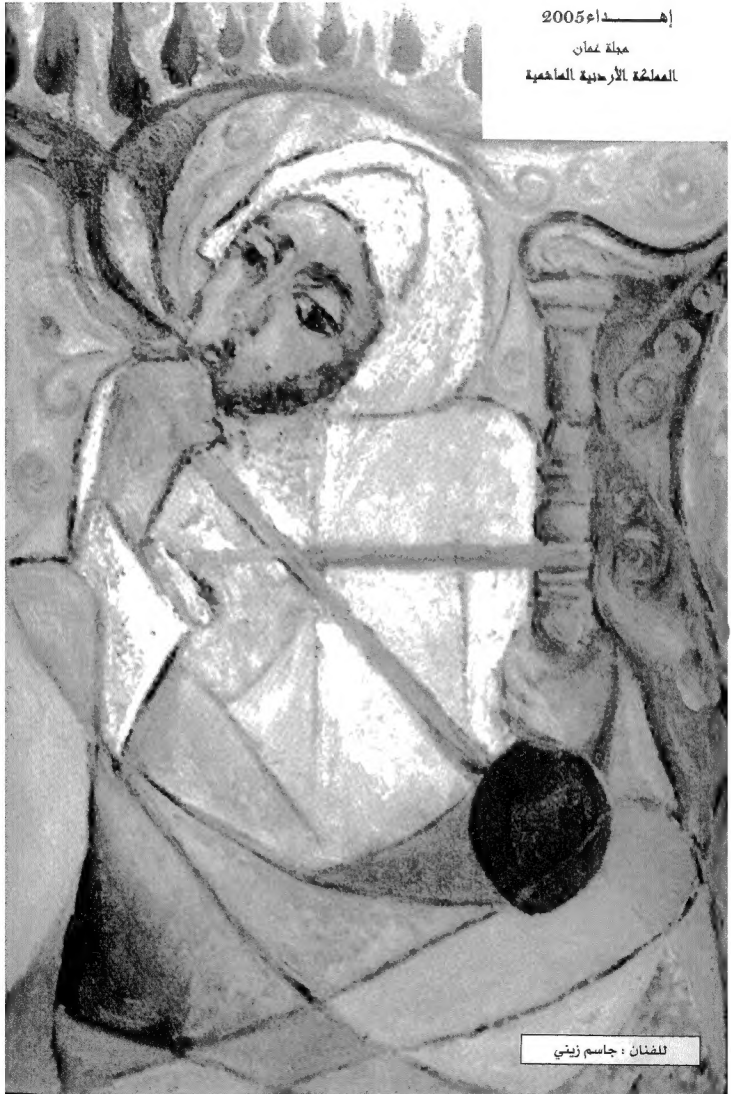
مجلة ثقافية شهرية



إهداء 2005

مجلة عمان

المعلنة الأردنية المأخوذة



للشأن : جاسم زيني

إضاءات..

أمام المجلس الأعلى للثقافة والفنون

قبل أربعة أعوام ونيف ، دعا هذا المنبر الثقافي إلى ضرورة إنشاء مجلس أعلى للثقافة والفنون ، شريطة أن لا يكون بديلاً لوزارة الثقافة لاختلاف المهام والأدوار لكل منهما ، وبعيداً ، عن التكرار في شرح مسوغات هذه الدعوة وأهدافها. ولكننا قلنا " انه لو كان هذا المجلس قائماً لما شهدت هذه الساحة الثقافية العديد من اللجان المتشابهة في أهدافها وغاياتها لأنه سيضع استراتيجية دائمة تشكل مرجعية مشتركة " . وقلنا أيضاً " لو كان هذا المجلس قائماً لما تشابكت المهرجانات التي تقام بأوقات متزامنة لنشاطات متشابهة " .

واليوم وقد تم تشكيل هذا المجلس ويرئاسة نثق بقدراتها ، وسعة اطلاعها ، ورحابة أفقها في التعامل مع الشأن الثقافي وطنياً وعربياً ، فإن من واجب المجلس الإصغاء لكافة الآراء ، والأفكار التي من شأنها إنجاح هذه التجربة وإغناء مسيرتها المستقبلية ، مثلما أن من حقه على مختلف الشرائح في الساحة الثقافية المبادرة للقيام بمثل هذه المهمة الجليلة ليكون التعامل هو المقدمة الأولى للخروج ويصوغ تنعكس إيجابياً على الحالة الثقافية الوطنية ليكون بمقدور طاقاتنا الإبداعية خلق جسور الحوار ومن ثم الاستفادة من تجارب زملائهم في الأقطار العربية ، بعد شبه قطيعة غير مقصودة بينهم سادت لعقود ماضية ولأسباب تمنى زوالها .

وفي هذه المناسبة ، ولعله من التكرار المفيد أن نضع أمام المجلس مجموعة من الأفكار التي نعتقد أن تبنيها يصب في صالح ثقافتنا الوطنية والقومية وصولاً للثقافة العالمية .
وأول هذه الأفكار ، وقد سبق الإشارة إليها قبل سنوات . الضرورة القصوى لإنشاء دار وطنية للنشر وتحمل جانباً مهماً مما تتحمله الطاقات الإبداعية وهي تواجه مشكلة حقيقية تثقل من كاهله ببل لعله لا يستطيع القيام بها ، في إصصال إنتاجه الثقافي لزملائه في الوطن العربي ، بعد أن ارتفعت كلفة التعرف البريدية على المطبوعات الثقافية لعدة أضعاف خلال السنوات الأخيرة. ولعله من المفارقة أن نرفع شعار حوار الحضارات في هذه المرحلة بينما نتخذ إجراءات وقرارات تحول دون تحقيق هذا الشعار من خلال صعوبة أو استحالة أن يطلع العالم على أفكار مثقفينا ورؤيتهم لما يجري حولهم. ثم نتساءل كيف يتسنى ذلك لطاقاتنا الإبداعية وهم يفترضون إلى مؤسسة وطنية للترجمة ، لكي لا يكون الحوار مع الغير أشبه " بحوار الطرشان " كما يقولون .

وفي هذا السياق نتساءل بحرقه عن جدوى إقامة مهرجانات مسرحية وموسيقية ، ومعارض للفنون التشكيلية ، وهذه الأجناس من الفنون نادراً ما يتم تدريسها في مدارسنا ، وجامعاتنا كمساقات أساسية ، وما جدوى إقامة المهرجانات الثقافية والفنية طالما أن الضرائب المختلفة تعرضها لخسائر مالية تتراكم على إداراتها عاماً بعد عام بحيث تجد نفسها عاجزة عن الاستمرار في إقامتها ، أو تطويرها ،
لزيد من المشاركات والفعاليات المتنوعة التي تسهم في إثراء وتعظيم مهامها وتعمق من مسوغات إقامتها لتكون جسراً حضارياً ومعرفياً مع العالم الخارجي...

مجرد أسئلة ، نتمنى على المجلس الأعلى أن يجد في تنفيذها والأخذ بمضمونها ما يسند واقعنا الثقافي ويعزز من وجوده وطنياً وعربياً وعالمياً.

رئيس التحرير



4

حوار مع الشاعر
خالد الماجري



الغلافان الأول والأخير
للشاعر محمد نصرالله

18

الجراح شاعر بقبعة
من القش وفكرة
مرهفة



36

الرواية والتاريخ



48

فيلم الشهر



الاحتويات

٤	كمال الرياحي	كائن لا تحتمل شعريته
١٧	ليلى الأطرش	مجردة سؤال
١٨	علي بدر	شاعر بقبعة من القش
٢٦	د. إبراهيم الخليل	المناصرة ... تجربة في التلقي
٣٠	محمود طرشونه	أثيوبيا الكتاب في رواية أفريقية
٣٢	العادل خضر	كعباءة القمر
٣٦	طاراد الكبسي	الرواية والتاريخ
٤٢	سعد الدين خضر	المنعني البري
٤٥	مفلح العدوان	"نقوش" رواية في كتاب شعبي
٤٦	غريب اسكندر	شعرية التفاصيل المهمة
٤٨	يحيى القيسي	فيلم الشهر
٥١	ناصر الجعفري	كازيكاتير
٥٢	إيتسام الصمادي	هل أكتب التفاح
٥٤	غازي الذبيبة	أنا تسونامي
٥٦	مثير محمد خلف	أيقونات الوحشة
٥٩	أيمن دراوشة	أشياء تطاردني
٦٠	فاروق وادي	مدارات "عاشق الأغاني"
٦١	نادر رنتيسي	مساحة للتأمل
٦٢	محمد قرانيا	في الطريق إليهم
٦٦	صلاح يو سريف	آثام الكتابة
٦٩	محمد سناجلة	روى
٧٠	أحمد الويزي	في رداء الحارة
٧٣	علي السوداني	قصص قصيرة جداً
٧٤	نبيل سليمان	الضعاليات النقدية في الدوريات السورية
٧٨	شوقي بدر يوسف	أدب الخيال العلمي
٨١	وفيق سليمان	حوار من طرف واحد
٨٢	الأخضر بركة	خطاب اللامرئي في الشعر المعاصر
٨٨	منير محمود	حصاد عمان التشكيلي
٩٢	أحمد النعيمي	إصدارات جديدة
٩٦	جريس سماوي	الأخيرة

نيسان / ٢٠٠٥

تصدر عن

امانة عمان الكبرى

118

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

التراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٧) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الإلكتروني: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

التصميم والاعراج

ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة

كفاح آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

العدد (١١٨) - نيسان - عمان ٣

70

د. محمد العمري

أشواق درعية

العودة إلى الحارة

في رثاء الحارة



دوريات إهداء

88



حصاد

عمان

التشكيلي

92



إصدارات

مطابع الغري التجارية
AL-GHRI COMMERCIAL PRESS

كان لا تحتمل شعريته

مع الشاعر : خالد الماجري

حاوره: كمال الرياحي

" الحوار مثل مزهريّة الجدة تساوي ثروة لكن لا أحد يعرف أين يضعها "

ماركينز

اثناء تلك الجلسات، اكتشفت أنّ ذلك البريق الذي اخذني في عيني الماجري لم يكن غير علامات طريق، تدعوني الى عوالم شاعر يحمل بين اكتافه مشروع طريق حالم. كان خالد الماجري ذلك الكائن الحركي الذي يتنقذك من فضاءات مشلولة ليحملك بنقاشاته واحلامه ونصوصه الى تلك الشمسوس السوداء التي احتلت افاقنا ليميد لها الوانها.

هو كائن لا تحتمل شعريته احيانا، يأتيك برؤى شديدة الغزابة ومشاريع مجنونة، تدور بينك وبينه فتون من السّجال والحجاج، ولكّك تعود اخيرا وانت على يقين بأنّ من كان ملك شاعر، وان لم يفتنك برؤاه.

خالد الماجري شاعر من شعراء الالفية الثالثة " لكّه

امتلك ملكات تؤهله ونصّه الى اختراق هذا الفضاء الزمني. هو باحث وأستاذ يدرّس بالجامعة التونسية القانون الدولي، اهتم في بحوثه الاكاديمية بالوضع القانوني لسجناء غوانتانامو وبحقوق الانسان في الحرب. صدرت له مجموعات شعرية منها: جغرافيا الصمت، سيرة مائية للمكان (الفائزة بجائزة سعاد الصباح لسنة ٢٠٠٢)، خارطة جينية لماء مقمر، التحولات....

في هذا الحوار الذي اجريناه معه، حاولنا ان نحافظ على مسافة معيّنة، تضمن له الموضوعية، فانت في حوار قد دهشك متون اسئلته التي كانت صمادية - استقزائية، تجعل من بعضها رصاصات قد تطيح برؤوس كثير من الشعراء الذين لا يحملون رؤى ومشاريع واضحة، وحتما ستستبدّد دهشتك عندما تقرأ اجابات الشاعر الذي اثبت أنّه يمتلك ناصية المباشرة بالعبارة.



خالد الماجري

تتظاهر امام عيني، وانا اقلب رفوف مكتبي، المجموعات القصصية والروايات والندواوين الشعرية وكتب النقد العربية والفرنسية والمؤلفات السياسية والمجلات الادبية وكتب السحر والشعوذة، الكلّ يريدني فريسته تلك الليلية. فكّرت ان افشل انتظارها جميعا وانسحب الى فراشي، لكنني لم استطع ان اتحر كفتي التي غادرت مرقدها لتسحب اعمال الشاعر التونسي خالد الماجري. لا ادري لماذا اختارت نصوص ذلك الشاب الاسمر النحيف، ولم تلتفت الى اعمال...و.... التي كانت تهتف هناك رافعة الويتها وشعاراتها، مشيرة في

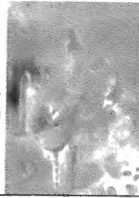
زهو الى اكوام المؤلفات التي كتبت عنها .. ربّما لانني اكره الوسطة اخترت نصوصا بلا " اكثاف " لا يسندها غير ذلك البريق الغريب الذي لمع في عيني صاحبها.

حملت مؤلفات الشاعر وانزلت داخل الرؤيا، لم تكن لييتي الاولى كافية لأعبر النصف الاول، فريشوت لييتي الثانية بكاس شاي لقييل لأعبر النصف الثاني، واعتادت ليالي رشاي الشاي واسفار الماجري.

والتقينا....واندلعت بيننا لقاءات تجاذبنا فيها اوجاع الكتابة والام العبارة. غيرنا فضاءات لقاءاتنا، ولكن الشاي الذي رشوت به لييتي الاولى مع نصوص الشاعر ظلّ جلسنا الثالث: جلسات برية، شديدة الشعر والنقاء، بعيدة عن الوان المجون التي يقتعلها البعض ليعلموا نيوغهم وحيانا بلوغهم.

جغرافيا الصمت

خالد
الماجري



وفي نقس الاطار اقول- مع بول
كلوبيل عندما عرّف الشعر- أنه " فكرة
معزولة بفراغ " فكما للصمت في
الموسيقى اهميته الايقاعية، للصمت في
الشعر موقعه الخاص وهو ما ينتج من
ناحية خصيصية " التكثيف " التي بها
يتميز القول الشعري والتي عبرها وضع
النقاد قديماً وحديثاً حداً للبلغة
باعتبارها "قول المعنى الكثير بالكلام
القليل" وما ينتج من ناحية اخرى ظاهرة
البياض الورقي الطباعي والتي اشار اليها
بادي ذي بدء جون كوهين معرّفاً من

خلالها القصيدة والتي تطوّرت لتخرج من شكلها البدئي
المحيط بالكلام لتتخلّله " اخذت هذه البياضات المريئة منها
والمحدوسة اهميتها القصوى في عالم الشعر حتى قال رامبو:
" ايا نقس لا تصنعني القصيدة بهذه الحروف التي اغرسها
كالماسير، بل بما تبقى من بياض على الورق " .

في الجانب الموازي تعلّمنا الطاوية أنّ الفراغ هو
جوهر الاشياء وأنه قلب العالم وأن الفعل الحق والكلام الحق
هو ذلك الذي ينتج عن الصمت والذي يتعلّق معه، هي رؤية
للأشياء طريفة استهوتني فجعلتني ابعد عن الاشياء
ومعانيها في اضدادها .

يحضرني هنا ايضاً قولٌ عربيٍّ مألوفٌ مفادُه أنّ "من أكثر
من الصمت انطقه الله بالحكمة" فهل يكون الصمت وسيلة
وشرطاً من شروط القول على حدّ هذا الاثر ام يكون جوهره
كما تقرّ الفلسفة الطاوية على لسان معلّمها الاكبر لاوتسو، ام
أنّ الصمت لا يعود ان يكون فاصلة تقنيّة ضروريّة في لعبة
الكلام تسمح للمعنى بان يتشكل عبر التقطيع اللفظي فتبرز
الدلالات؟

قد يكون الصمت- مبحثاً- جماع ذلك كله وهو الى ذلك
جينة من جينات اللغة تمكّنها من التطوّر والذهاب الى
الاقصى وتجعلها قادرة على قول ما لا يقال، وما لا يقال
هذا، هو مجال الشعر: " كيف اكتب بكلمات من هذا العالم
ضوءاً يجيء من وراءه " .

اقول في قصيدة بعنوان " وجهي " :
احركها / شهوة الكلمات / ضيفجوني
الصمت / يلهو بقلمة ليل / يشكّلها / وجهها
/ كلما تأملت / صار / وجهي " . فالصمت
هو من يملك هذا الليل.. الصمت هو الذي
يمكّننا من ان (نـشـقّ) صمّا النبوءات
القديمة (كما اقول) في قصيدة بعنوان " غمام
(لأنّ الصمت ثورة على الكلام الذي

في الحوار حديث عن الشعر
والحدائق، والشعر والواقع، والشعر
والقراءة، وفيه ارتباطات ساحرة نحو
عوالم الفنون التشكيلية والنص التراثي
والخارجية العلمية، وفضاءات الصوفية،
واستطيافا الغموض، واجنة جنون
اخرى...

● قيل " الصمت هو ضمير الكلمة،
الصمت هو الدلالة، الصمت هو المعنى
الغائب في اللفظ الحاضر "، وفي
مجموعتك الاولى تلقى الصمت وقد
انس نفسه فضاء وجغرافيته.

كيف واقعت الملكة تاج الصمت الممتد وجعلته ينطلق يسبح
البيان؟ وهل نحتاج اليوم الى صمت ام الى صراخ يزلزل
اركان سكينتنا الثقيلة؟

- الصمت وطبقاته مبحثٌ لن يتوقف عند حدود
مجموعتي الاولى " جغرافيا الصمت " حيث تظهر الصمت
باعتباره مقاماً كشفياً يفني عن القول ويمكن صاحبه من
مساءلة العالم في كتمه. الصمت هو البدء وهو الانتهاء وهو
بين ذلك فاصلة المعنى. وسوف استمرّ في مبحث الصمت في
مجموعات قادمة الا أنّ ذلك سوف يكون طبعاً بطريقة مغايرة
عن تلك التي انتهجتها بمناسبة جغرافيا الصمت.

في حوار اجراه معي الشاعر رحيم الجماعي كتبت قد
اجبت على سؤاله حول عنوان المجموعة، هذا العنوان المصاب
بالتمتمة والذي يطلب مني محاورى ان اضيق قليلا بقولي:
يقول ابن عربي: " صمت، فاصطليح العالم بكلامي "، الصمت
اذن، هو ذلك الظل الذي ينسلخ من الكلام فيجعل له معنى،
هو ما يوقع الصوتيات والالفاظ فتتنظم اقوالا وطرائق تعبيرية،
من هنا يندو الصمت حركة لا سكوناً، صخباً لا هدوءاً...
والمجموعة قائمة بالاساس على هذا التصوّر للاشياء، فان
تكتب الصمت معناه ان تتبع القول حيث تعجز الحروف،
وتتوقّف المفردات... "جغرافيا الصمت " عنوان معني، لانه
يكشف- ويا للأسف- أنّ للصمت طبقاته، تماماً كما للكلام...
قد اذيع سراً اذا صرّحت لك أنّي شاعر متصوّف، ذلك أنّ

الاضداد تلتحم في رؤيتي للعالم ببعضها
البعض، فيغدو الصمت ابلغ من القول،
وهو ما يفسّر بالنسبة لي مسألة نقدية
مهمة، هي مسألة البياض الشعري،
فالمجموعة- كما يلاحظ القارئ- تمجّ
بالبياضات، ونقاط الاسترسال، حذفاً
وتورية وسكوناً احياناً. اذ لا شيء اقرب
الى كنه الشعر من ذلك الذي لا يقال .

أن تكتب الصمت معناه
أن تتبع العقول حيث
تعجز الحروف،
وتتوقف المفردات

لا يقول شيئاً.

نحتاج صراحاً؟ ربما كنا بحاجة أكبر الى الصمت، الى النظر، الى الفوص في ذواتنا دون جمعية. الصمت موثقٌ ثائرٌ. لذلك احتيتي واحتني بالصمت.

● هل الحياة جديرة بأن تعاش؟

وهل نحن جديرون بهذه الحياة؟

لاحظنا أن نصوصك الشعرية لا ترصد الواقع وتحولاته

بقدر ما ترصد اللحظة

النفسيّة وعوالم الذات الجماعية الميوّبة بالجدام.

هل تشعر بهذا أنك تكذب نصّاً خارج الأزمان يكفل له

حضور القيامة حيّاً؟

- فعلاً. لا تصف نصوصي الواقع ولا ترصد تحولاته، فإننا ارفض- هكذا دفعة واحدة- ان يتسلل الواقع الرديء الى قصائدي. على القصيدة- في تقديري- ان تتجاوز هذا الواقع وان تقفز عليه نحو اقاليم اخرى تؤسس لواقع مفارق على المستويين النصّي والتاريخي.

قد تذهب في هذا السعي نحو رصد اللحظة النفسيّة الخاصّة وعوالم الذات الفردية. لماذا؟ لأنّ المكان الخارجي اي الواقع وتحولاته في علاقة وطيدة مع المكان الجوّاني، وهو يُعَمَلُ فائساً مباشرة في تضاريسه فتستحيل عوالم الذات الفردية صورة عن العالم الخارجي بل صورة اكثر قوّة وتوجّهاً.

هذه الصورة يمثلها- عالم الشاعرة النفسيّ- وتعبّر عنها تضاريس مدنيّه الجوانية ابلغ تعبير لأنّ الذات الفردية للشاعر هي جماع الذوات الاخرى وخلاصتها التاريخية.

يؤدّي هذا الفهم الى كتابة نصّ متجاوز للواقع الجزئيّ وتحولاته، متجاوز للابوية الجماعية الانثى، متجاوز للأنثى الضيق بالرفق من أنّه قد يستعمل ضمير "الانا" (هنا) هي آخرٌ على حدّ عبارة رامبو. "الانا" هنا ذاهبة نحو الخلود والحضور الكليّ.

قد يولد اذا ما تهتأت اسباب التكوين وتوافقت الاخلاط واستقرت الامشاج نصّاً لا- زمنيّاً، نصّ ترنسدنثاليّ يتخطى الزمّكان ويشرف عليه من فوق، تماماً كما ولدت في فترات متفرّقة وتولد نصوصاً كبيرة عرّفت كيف تتخلص من الجزئيّ والاعبار او بالاحرى كيف تكشف في هذا الجزئيّ والمابر عن لحظة الخلود. فطموح الكاتب او الشاعر هو اثاره هذا العالم

بأكمله لا الحديث عن مرحلة او حقبة او مكان جغرافيّ ضيق يندو معه الادب وثيقة فحسب. النصوص الكبرى، التي ظلت الى اليوم روائع ادبية، كانت كلّها متخلّصة من قيد المرحلة وان امكننا معاينة المرحلة من خلالها بعيدة عن المباشرة الفجّة. كانت ترى في الواقع وتحولاته جرح الانسان وسؤال الوجود البشريّ فلا تهتمّ

الشخص بقد ما تهتمّها المضامين التي تلبس اجسادها. النصّ القادر على تحقيق التجذّر في بعده الانسانيّ عبر مساءلة الواقع، لا اعادة صياغته واجتراره، هو النصّ الوحيد القادر على ان يكون نصّاً ادبيّاً امّا سواء فلا يعدو ان يكون نصّاً توثيقياً، لا يعدو ان يكون مخلاً آخر ينضاف الى مخالب الوقت التي تنهش جسد الواقع.

● في زمن انهيار الأوزان وزمن الانشطار وزمن يطلن فيه المعجز المصدر ليمتالقا في موت ملحمي في زمن انهيار المعمار وتقرّر ناطحات السحاب وتنشيط الشراب، هل ما زال لك ما ترصد في هذا الزمن المتحلّل؟

يعجني في السؤال جمعه بين جانين من جوانب المسألة، مسألة الانهيار والتنشيط التي يشهدها عصرنا هذا. وهذان الجانبان هما الجانب الشكليّ من ناحية والجانب المضمونيّ من ناحية اخرى.

فما نعيشه حقيقة ماثلة على مستوى مرحلتنا التاريخية هذه أدّى الى هذه النتيجة المتظرة مصرّفة على مستوياتها الشكليّ والمضمونيّ.

أمّا على المستوى الشكليّ فلقد خرجت القصيدة من صراعها الضامنين لشعريّتها الخارجية مغامرة نحو السطر الشعريّ الموزون الذي تحلّل في رحلة النشوء والارتقاء ليعطينا القصيدة الثرية.

أمّا على المستوى المضمونيّ فإننا نشهد هذا التحلّل بوجهيه: وجهه المحقّق في الواقع تحديق الكاميرا الوفيّة للصّورة بما يجري منتجاً شعراً مباشراً فجّاً لا فهم فيه ولا ادراك لهذا الواقع الا مجمعة وموقفاً انفعالياً منه، وما ابعد الشعر والشاعر عن الانفعالية

ووجهه الناظر من هذا الواقع نفور الخوف والجبن، المحلّق في فضاءات اللامعنى بعيداً عنّا نحن المهووسين بالمعنى الداهيين في رحلة البحث المضمينة عنه.

بالنسبة لكلا الفريقين، فإنّ الواقع المتشظّي الذي انتجها هو واقع يفرض في آن فيروسة ولقاحه. ذلك انّ الشاعر الحقّ، الشاعر الواقف في ألّه يملك الحقيقة التي تحدسها ذاته فيصنّفها والتي تمصّن نفسها من رحم الذات الكبرى.

قد تحول امامه الاشياء، قد تتعمّ الصور ويملا صعباً قاتل مسامحةً ولكنه، اذ يملك شجرة الرّوح التي تسمح لها بان تعيش نيرفانا لا يعكّر صفوها شيء، قادر على الانخراط والتفاعل مع ما يهدّد وجوده الخارجي فلا يصطدم كما اصطدم "دون كيشوت" بنوايع الهواء، لا هي داية به اذ يصارعها ولا هو قادر على دحرجها..

للشاعر ان يضمن لنفسه ثباتاً داخليّاً وانسجاماً كليّاً فالشاعر، كما كنت قد اجبت الصديق الشاعر رحيم الجماعي في

**النص الوحيد القادر
على أن يكون نصّاً
ادبيّاً امّا سواء فلا
يعدو ان يكون نصّاً
توثيقياً**

حوار أجراه معي صادر بجريدة الحرية بتاريخ ٢٩ آب ٢٠٠٢ بمناسبة سؤال شبيه بهذا، " لا يقيم ضرورة في العالم. أنه وراءه".

التصّ القارئ الى مكانيه. يريه البوابة ولا يدخل معه هباب قوسين يقف الشعري في علاقته بالمعنى / يقف القنّي. الا أنه في سعيه ذلك منتج معنى جديد الا وهو المعنى الجمالي.

ذلك ما اسلفت من دعوة الى تجاوز الحايث نحو المعنى المبتوث في الاشياء والعلو على الواقع حتى نراه. فالحقيقة العلمية اثبتت أنك كلما ابتعدت عن الشيء وتخلصت من شراكه كلما شاهدهت كما ينبغي للمشاهدة ان تكون وأنت كلما اقرت من الموضوع وتورطت فيه الا واصابك الخبل والعمى. هو علو على الواقع لا استعلاء عليه او "ترفع"، كما اسلفت في متن السؤال السابق.

● لاحظنا حضوراً مكثفاً للايروسّي في مجموعته الشعرية "سيرة مائية للمكان، فتكثر المصطلحات ذات الدلالة الجنسية مثل "الشهوة"، "الماء"، "الجسد"، "العري"، "النار"، "الذهب"، "الشوق"، "النهود"، الى جانب المتور التي تتضح شهوة. هل تعتقد أنّ القصيدة لا تكون سوى انثى ام أنك ترغب في ان تتلّق النّصّ بلذاته. فلتنصّ لذته حسب التعبير البارزلي؟

- في رسالته المهورة بـ "رسالة لا يعول عليه" يكتب ابن عربي: "كون لا يؤثّر لا يعول عليه". بهذا المعنى تكون الانثى في كلّ نذر لالز الوجه الآخر / الوجه الخفي والسّاق الثانية التي تتوكأ عليها الشجرة دون ان نراها. بهذا المعنى كانت الانثى في النصوص المؤسسة كذلك نقطة ارتكاز لا يخلو منها نصّ، فالهرمسيّات تقيم على نخب هذا الكائن طقوساً والنصّ القرانيّ يشهد له بعظمة حتمه وحديه كما لم يشهد بذلك لكائن قط، وكذلك اساطير الخلق السومرية والنصوص التوراتية وغيرها.

و الانثى تجعل من النصّ حياة، تجعل منه استمراراً أكيداً والتدليل على ذلك يسير لما يعتار به هذا الكائن من كشف يوحده بالاسرار. هكذا اعتقد أنّ المرأة في النصوص الشائرة جميعها رمز لتحدّ يرفعه الكاتب في وجه حضارة باترياركية الى اليوم على عكس ما قد يظنه البعض من تحزّر ومساواة تشهدها المرأة. هذا الكائن / الرمز هو ما يمكن النصّ من البزوغ، من الوجود، وهو ما يجعل منه حياة. لذلك تكثر في نصوصي وفي قصائدي "سيرة مائية للمكان" بالخصوص كلمات تحيل على المعجم الايروسّي، بل واكاد اجزم ان كلّ نصوص المجموعة، خاصة منها تلك التي جمعتها تحت عنوان سيرة مائية للمكان باعتباره باباً ثانياً من ابواب المجموعة المتكوّنة من اربعة ابواب، سابعة في هذا النهر، نهر الايروسّي المتدفّ.



هذا الشاعر قادر على ان يرى في هذا الخلل نظامه الخاص ونظام الاشياء الخاص الذي لا تسيّر الا وفقه وهو بالتالي قادر على ان يقيم " وراء العالم " فلا ينهار الوزن في قصيدته بالرغم من أنه يحضر خلالها او يغيب، ولا تنهار القيم الجمالية في عينيه بالرغم من ان ناطحات السحب تتفجر. في هذا الزمن المتحلل تزداد مهمة الشاعر خطورة ذلك انه ولو لم ير الاكثرون ذلك لسان الحضارة، وذلك ان " الكلّ يتبع / في السؤال / خطاه / يستيق القوافي / والصدى / عبثا / اليه / ... / الكلّ يأكله الغبار / الكلّ يأكله الغبار ...".

على الشاعر ان يرسخ عبر شخصه ونصّه هذا الحضور المتعالي والمنسجم في ان مع العالم وان لا ينساق في لعبة التشطّي تلك وهذا يفرض عليه تعاملًا مخصوصًا مع نصّه، وهو الشرط الرئيّس لبقائه حذفاً لكلّ مصادقة برائنة وتاميساً "للاساسي الجواني" على حدّ عبارة "كاندنسكي"، هكذا يحقق الشاعر حضوره في بعد مغاير كما يبين ذلك هيدغر في مدخله الى الميتافيزيقا قائلاً " ان الفلسفة والشعر من نفس النظام ويتشران في بعد مغاير آخر وعلى مرتبة اخرى من الوجود... وهو ما سبق ان شهد به مؤسسو الفكر الفلسفي بريميدس او هيراقليطس حيث كان النظام الفكري من اوله الى آخره من جوهر شعري "، ان تترك الشعر مكانه باعتباره سيّد البعد المغاير فهذا ما يُخشى عليه من هذا العصر.

عليّ وعلينا ان نرسخ اذن مكانة الشعر هذه، وذلك عبر ادراكنا للجوهر الشعري وعدم فهمه باعتباره تابلاً للواقع. انّ وجودنا كامن في اللغة. بهذا يجب ان يؤمن الشاعر حتى يؤمن به القارئ وعبر هذا الايمان تكون قوّة الشعري ويكون نصّه كما يؤكد ذلك بودلان.

في هذا الاطار يهمني من الناحية الشكلية ان اكتب نصّاً لا يعترف بمقولة الانعاط الشعريّة ولا يُحدّد الشعريّ بمعطيات خارجة عن النصّ ونسقيّه. ان اكتب نصّاً خارجاً للانجاس... لم؟

في نفس الاطار يهمني من الناحية المضمونيّة ان اكتب المعنى، لكن اني لنا بذلك.. نكتب اذن حواف المعنى وضواحيه، نكتب "نحو" المعنى. فتحن معشر الشعراء ليس لدينا من المعنى شيء. المعنى مبعوث في الاشياء جميعها؛ فقط يأخذ

بارت، كتبَ هذا الأخير كتابه " شذرات من خطاب في العشق " فصولاً متصلة / منفصلة. الا ترى أنه وهو يتحدث عن العشق في احواله المتعددة يتحدث عن الكتاب؟

يشير محمد بنيس في كتابه الشعر العربي الحديث، في جزئه الخاص بالشعر المعاصر معتمداً في جزء من ذلك على بحث لفهد عكام، الى علاقة الكتابة بالجنس عند كل من ابي تمام وابن عربي " رغم تعارض مصدرهما النظري، حيث الاول ينزع لما سمي بالصناعة (والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي الا لمفترعه)، والثاني يصرح بالامر الالهي ". يقول فهد عكام عن قوله " والشعر فرج " : " والبيت من الاهمية بمكان، فهو يذكرنا بمعاصرنا الفيلسوف الفرنسي رولان بارت " : هي لذة النص قيل ان يحدثنا عنها بمثل تلك الروعة التي نعرف - وبمثل ذلك الاكتمال النظري - بارت.

من الناحية الاستيعابية يمثل هذا السمي المحموم نحو الانثى والاتحاد بها وبماثا اجتهداً بغاية الاتصال والحنين الى ما قبل حالة الانفصال هذه وهنا تحضرني اسطورة الكائن الاندروجيني (androgyn) التي يوردها افلاطون في مآدبه. فاللذة هنا واقعة في التذكر تماماً كما هي واقعة في فعل الاقبال المضني على النص وتشهيه اعمالاً للحواس المتأثرة فيه. هنا يصل الكاتب تماماً كما يصل العاشق الواصل الى حالة من الفيضية توحد تماماً، في عملية استذكارية، بصنوه، تؤكّد فراغات الامكنة وتكسر قشرة الكائن التي وهبتها المادة لاجسادنا الرخوة فيتحرك كل من الفاعل والمنفعل نحو الفعل ذاته متحدين متعارضين على عبارة باتاني و " حالة الانغلاق والانطواء ". الم اقل لك ان المرأة / ان اللحظة الايروسية هي لحظة البؤرة في كل النصوص الشائرة المتفتحة المشفوعة بالنص؟

● تلهار الامكنة في الواقع وتجهد لتبنيها من جديد في نصك. هل مهمة الشاعر ان يعيد بناء المهزوم؟

- المكان مكانان. مكان خارجي ومكان جواني. وفي كلا الحالتين لا وجود لمكان موضوعي، ولعل النص هو نقطة الالتقاء تصادماً او انسجاماً بين المكانين. والمكانان بداية في جدلية دائمة فما يتهار على مستوى المكان الخارجي يتهار معادله على مستوى المكان الجواني. هكذا يحضر النص ملتحفاً بانهجاراته العديدة والعميقة فما يبدو في النص محاولة لبناء المكان من جديد ما هو في الواقع الا تعبير عن اليأس من امكانية تحقيق هذا الحلم. النص اذن على هذا المستوى تعريض عن عدم القدرة على الفعل، ريثما مثل الاخذ به سبباً من اسباب الفعل في الواقع / في المكان الا أنه لا يمكن بأي حال من الاحوال ان يعوض المكان بدفته.

في سيرة مائتة للمكان لأن هذا المكان

تستبد الانثى بالنص نظراً لطبيعة النص ذاته. النص دائماً انثى يرادها الشاعر عن نفسها فتتبدى احياناً وتتخفى احياناً اخرى. جدلية الخفاء والتجلي هذه هي ما يجعل العملية الابداعية عملية ايروسية تمتع من القوى الروحية والجسدية وتشكل نقطة عندها يتحد الضدان ليكتشفا بعضيهما في بعضيهما. في لحظة محددة، عندما يقذف البرعم الندي - على حد عبارة قاسم حداد وأمين صالح في نصهما الجواشن، يكتشف الرجل انوثته فتتهار قواه ويختر بين يدي انثاء التي تشتعل في اللحظة ذاتها رجولة. في مقطع جميل ورائع من الهرميسيات هنالك وصف أجمل لهذه اللحظة.

الانثى في النصوص المؤسسة هي غير الانثى في نصوص الرومنطيقين وهي غيرها في النصوص الصوفية او في النصوص الحداثية، وللتدليل على ذلك بل وعلى ما هو أدق اقول أنه في النصوص الصوفية ذاتها - واخذ النص الصوفي مثالا امراً اعتباطي لضرورة التدليل - كان هنالك اختلاف حول رمز الانثى ودلالاتها في النص. انظر مثلاً الى قول حافظ الشيرازي في ترجمة لمحمد علي شمس الدين : " قلت : لماذا تعبد هذي النامية في سميك نحو الصمد الكامل ؟ / قال : طريق العشق مباح فيه الفوضى / والسالك فيه تشتت به الاحوال " ، والى قول ابن عربي في فصوص الحكم : " فابتدا (الرسول في قوله " حبيب الي من دنياكم ثلاث...) يذكر النساء واخر الصلاة، وذلك لأن المرأة جزء من الرجل في اصل ظهور عينها... ومعرفة الانسان بنفسه مقدمة على معرفته بربه، فان معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه... فشهود الحق في النساء اعظم الشهود واكمل ". في ذهائنا نحو المطلق فناء فيه وفي خوضنا غمار هذا الكائن العظيم نفنى فيه. فكيف بالنص الا يكون شهوة لا فناء فيها واتحاداً باشارات تصد وتصل وذهائاً في المجهول يعلق في القلوب تماماً كما يعلق حب النساء من النظر والمشاهدة.

ان المتأمل في هذين النصين لا بد ملاحظ اختلاف الرؤيا. تلك الحقيقة التي يمكن تعميمها على مختلف التيارات والنصوص الادبية. هكذا لم تكن المرأة هي المرأة في كل النصوص، الا أنه كانت المرأة، وهذا هو الاهم.

في كتابتي احاول ان اشهد هذه المرأة. ان اتحد في لحظة شيقية بها وان ارى المطلق، ان المس فاع الاغنياء وسقضا وان افق على اشارة... علي.

وأما تاويلي لقولك " تنطق النص بلذاته " فهو ان انطق النص بأسراره التي لا تفتح الا لمن وهب جسده نار الكتابة تسلخه من العالم وتسلخ عن عينيه غشاوته، فتكون لذة النص على حد قول

المكان مكانان، مكان خارجي، ومكان جواني وفي كلا الحالتين لا وجود لمكان موضوعي

الذي بين أيدينا يتسرب من فرجات اصابعنا شيئاً فشيئاً ونحن لا نكاد نشعر بذلك وبفداحة المرحلة. ما الضّاع، ما الكاتب، ما الفيلسوف الا طائرٌ ميفارفا

تتحدّد علاقته بالاشياء على مستوى كنه الاشياء لا مراتب وجودها، حتّى ما قادرٌ على الفعل في مراتب الوجود من خلال فعله في الجواهر الا أنّ ذلك يتطلّب توفير مقوّمات موضوعيّة تؤهل صاحب الرّسالة هذا لتأديتها.

ليس للشاعر ان يعيد بناء المهزوم تماماً كما ليس له ان يحدّد هذا المكان الذي نتحدّث عنه. أي مكان عربيّ مثلاً؟ هل هو ٨٠ ٪ من فلسطين التي عرضتها على ممثل الشعب الفلسطينيّ لجنة " بيل " سنة ١٩٣٩ ام هي خارطة الطريق التي تمثّل تلك الضّفة وغزّة ١٩٦٥ ما هو المكان يختقّ عربيّاً وينحسر من كلّ جوانبه وما هي الحماية تعود من جديد قطعاً ارض

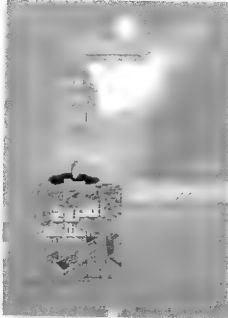
العراق. في ظلّ هذا الانهيار وفي خطوة هذا الجزر يتقلّص المكان الجوّانيّ وتجمّز حتّى امكّة الحلم عن انقاذنا. هل نستذكر المكان الذي كانّ نتقدو العمليّة عمليّة استمناة مفرقة من المعنى ام نتجاهل ونرفض مسرّمين هذا الذي نعيش فنصبح كائنات عصابيّة خطيرة. الكتابة قد تكون في لحظتنا التاريخيّة هذه. انظر كيف يتحدّد المكان بالزمان هنا، وسيلتنا تماماً كما كانت في ما قبل وسيلة الآخر لبناء المهزوم من اجل الاجيال اللاحقة لا من اجلنا للانحصار على الصّمت تاركين مهمّة ترجمة اعمالنا فعلاً مادياً يتأثّت من خلاله المكان التاريخيّ للاجيال الرّابضة الآن في اصلابنا.

" اذهب الفراغ / فكيف يستلّ المكان من/ المكان/هوت صروح الضّوء/ وارتفع الدّخان "

يتحرّك الشاعر اذن، كما اشار الى ذلك الشاعر حافظ محفوظ في مقالة له عن " جغرافيا الصّمت " في مستوى المكان الهارب من الهندسة الاقليديّة. فلا انت حاضراً ولا مكانك هنا . مجرد وهم يضرب وهماً " وموضّع المتعالي على الالهة " هو ما يكتنّ من مساهلة المكان لا على " طريقة الموتى القدامى " بل على نهج يؤسّس شاعر الحدائث باعتباره هافسلة ارجوان تصلّ السّابق باللاحق وترسم بالاكوارال وجه القادح.

● اعتاد الشعراء الاحتفاء بالزمن غير أنّك على غير العادة احتفلت بالمكان. الا تتكرّ بالموت. هذا السّؤال المركزيّ في الفكر الفلسفيّ والموروث الشعريّ؟ هل هي الهالك على الحياة فرار غير معلن من موت معلن؟

- ان احتفائيّ بالمكان في " سيرة مائيّة للمكان " لم يلغ



احتفائيّ الموازي بالزمان، وهذا ما يمكن ان يتيّبه القارئ من خلال امثلة عديدة. واشير هنا الى قولي: " فانت سمّي الوردة / وتأمسها المنذور لخاتمة الايّام... /

وانت قيرين الفسابة / توغل في / الخضرة حتّى / عتبات الليل " او قولي: " (قل أنّه الزّمن الاخير / يفيض ملتها / بماء الخلق / يبدأ رحلة (... / هلق انا / الارض تميرني / فكيف اكونها؟ " فكثيراً ما تتحدّد

الاشارات الى الزّمان والمكان في مواضع من قبيل التي ذكرت وغيرها. ولعلّ الاتّصاد بين الزّمان والمكان في شعري ناجم عن تصوّر واضح لكليهما. فإذا كان الزّمان في نظريّة نيوتن مستقلاً بذاته فإنّه منذ اينشتاين ونظرية النسبيّة العامّة حصل الاجماع على أنّ الزّمان والمكان لا يوجدان على نحو مستقلّ عن الكون او مستقلّين عن بعضيهما، وتشكّل نظرية اينشتاين من خلال ابعاد المكان الثلاثة مضافاً الى بعد الزّمان ما يسمّى بالزمكان وهو ما ادى الى ايجاد حلّ لظواهر واسئلة فيزيائيّة عديدة عبّر عنها كائنا بقوله أنّها " مناقضة للعقل الخالص " لما كانت تضعفه ضمنه نظرية نيوتن من معطى يجعل من الزّمن بدءاً منفصلاً ولا نهائيّاً.

هذا التّصوّر الموحد للزمان والمكان هو التّصوّر الذي ينجم عنه شعري واعتقد أنّ المتّبع لهذه المسألة لا بدّ ملاحظ ذلك عبر مجموعاتي الشعريّة جميعها، لا " سيرة مائيّة للمكان " فحسب. فالوحدة الزّمكانيّة تمتدّ من العلميّ الى الانطولوجيّ ومنه الى الشعريّ.

و عليه يغدو التّفكير بالموت من علائق الاحتفاء بالمكان ايضاً اذا كان الوجود متّصلاً بالمعنى الزّمكانيّ ككلّ. فهبحث الموت كما جاء في متن السّؤال مبحث رئيس، بل هو مدأ الفكر القول الادبيّ الانسانيّ هامّة (ومنه العربيّ) ومدار الفكر الفلسفيّ. فكيف لشاعر ان لا يفكر بالموت ولو كان ذلك من خلال اقبال على الحياة واحتفاء بها وبآلائها او من خلال التأمل في تجرية الموت، ومثال ذلك قصيدتنا " بعض ما جاء عنه " و " بعض ما جاء عنها " في مجموعة " سيرة مائيّة للمكان "

ختاماً اردت ان اشير الى أنّه ربّما كان مفتاح فضاء الموت في " سيرة مائيّة للمكان " عنصر الماء ذاته. ففي فاتحة الكرّاس الشعريّ الثاني " سيرة مائيّة للمكان " اخترت لاصدّر قصائدي قولاً لماسفيلد: " عليّ ان اتحدّر الى البحار ثانية، الى البحر المتوحّد والسّماء، وفي هذه القولة يحيل الانحدار

الى الماء، اصل الوجود وعنصر البدء، الى الموت، هذا الموت المتحد (ربما) بديابات جديدة وبعوالم اخرى تمثلها "السماء" في قوله ماسفيلد. والنظر فيما بدأ سريعا الى عناوين القصائد التي يتضمنها هذا الكرّاس الشعري كفيلاً بتأكيد تناولي لمبحث الموت ودوران هذه النصوص في فلكه: "خلاء اهل الرّوح" وفيها اقول: "كنت لا انتمي للمكان / ولا انتهي / اي نجم يشاركني وحدتي؟"، "رحلة الموح"، "سيرة مائية للمكان"، "برزخ الماء" وفيها اقول: "ما اسميه موتاً / سقوط عن الرّيح في / برك للكلّام"، "لجنة التّيه" و"فبيب الماء" وفيها اقول: "كانّ / انحداري / الى... / نقطة / في / النهاية / مشرحة الوقت / او انني شرفة الارخبيل / الاخير على البحر... / ساعته المرجاه".

● رصمنا بصمات الفنّ الديني والنصوص التراثية في اصمالة الشعرية رغم انقراضها قصيدتك في ما يسمى بتيّار الحداثة. هل في هذا الرجوع الى الموروث محاولة منك للاستشهاد على ارضك عوض الانتعاز خارجها؟!

- يقول باختين: "ايّ عمل لا يمكنه ان يعيش في القرون القادمة بدون ان ينهل من القرون الماضية، ان ولد في الحاضر فقط وان لم يمتد الى الماضي وارتبط به بشكل وثيق لا يمكنه ان يعيش في المستقبل. ان انسى الى الحاضر فقط سيؤتّمه".

لذلك كانت الحداثة المتعالية عن التراث ونصوصه العظيمة المؤسسة حداثة جوفاء شكلانية لاهية وكانت الحداثة الناعمة من مساواة الماضي وتشوّف المستقبل حداثة حقيقية.

ان احد اهم شروط فهم الواقع والتطلّع الى المستقبل هو شرط مساواة الماضي واستكناحه. هكذا ندخل في المنظومة الفكرية الهيغلية القائمة على ضرورة ادراك المعطى الذي يراود تجاوزه والالامّ به حتّى يكون هدمه عتبة من عتبات البناء ولا يكون الجديد خراباً يحسمه الجاهل معنى.

لذلك ايضاً ترى في قصائدي بصمات النّصّ التّينيّ والنّصوص التراثية بمعنى التراث الانساني ولا ارى في ذلك كما تشير صيغة السؤال تعارضاً مع الحداثة بل شرطاً رئيساً من شروط قيامها.

● ترغّل قصائذك بعوالم الرّسم، ولعلّ الحضور الملنّ لرسم اسبانيا العظيم "سلفادور دالي" وتسمية مجموعتك بالسيرة "المائية" دهل على هذا الولع بالرّسم. هل تمتدّد بتكامل الفنون؟ اظنك ترفع نمطك الشعري كما ترفع التماثيل وتشكل اللوحات. هل تنكر في استثمار فنون اخرى كالرقص والسيمفيا؟!

- ترغّل قصائدي حقاً بعوالم الرّسم وقد

برز هذا منذ "جغرافيا الصّمت" حيث اشتغلّت في اكثر من قصيدة على هذا الفنّ العظيم، من ذلك قصيدة "صخب الاوان"، "صنجر" حيث استدعيت الى النّصّ شخصية بوسان احد كبار رسامي القرن ١٧ م، "الظلّ" وغيرها. ولقد كان اشتغالي على عالم الرّسم في "جغرافيا الصّمت" منصّباً على الجانب المعجمي حيث حاولت اثراء قاموسي الشعري بما يمكن ان يتّجه هذا الفنّ من ضوء وظلال. امّا في "سيرة مائية للمكان"، وتمجيني قرأتك لكلمة "مائية" كمصطلح تشكيلي، فلقد كان اشتغالي بالصّورة اكبر وكان لذلك حضور سلفادور دالي حضوراً صارخاً في هذه المجموعة. لقد استفدت كثيراً من لوحات هذا الفنان العظيم ولعلّ أبرز دليل على ذلك هو قصيدة "وادي الليل" التي اهديها اليه ولعلها من منظوري محاولة لاستعادة احدى لوحاته الشهيرة "اسبانيا المراء" شعرياً، ولعلّ ابلغ مقطع في هذا السياق هو ذلك الذي اقول فيه:

"ونهي...

حروف لنا من بريق ولكننا لا نراها تدافع مذهولة كي ترى...

خيول لنا من سهيل ولكننا لا نراها تراحم مكولة كي ترى...

ما الذي اسفل النّزّ يكبر... يكبر
ياخذ شكلاً غريباً عن الارض
ياخذ شكلاً غريباً عن النّجمات
ويشعب

(يشعب وجه الماء / الماء الشاحب)
يكبر يهتزّ الجسد الصحراء ويكبر
تكبر حوريات يتكوّن نهج ويفيض حليلاً
تتأدّى الرّغبات ويشعب وجه الماء

انثى خربها الطوفان فلم يبق لماشقها الا النّهدان؟

(المراء دولاب اخريص مرونّ اقصى دهشته السّماء
قناني عطر وينبذ مخلوط بالفجر... / بضوء الفجر
المراء دولاب منهوك... يهتزّ ويرى...

ويشهر بكفّته... المرأة دولاب اخريص).

ان عملي هذا تابع اساساً من حبّي للفنون التشكيلية وتقديري العظيم لرسامين من امثال كاندينسكي، خوان ميرو، بيكاسو وسلفادور دالي...

يورد كلود ليفي شتراوس في كتابه "النظر، السّمع، القراءة" قوله لبوسان تبرز اهمية التوازي بين اللغة المتفصلة والرّسم: "حين يحكى على الرّسم، يقال (... انّ حروف الابجدية الاربعة والعشرين تستعمل لتشكيل كلامنا وللإعراب على افكارنا، مثلاً تستعمل ملامح الجسم البشري للتعبير على شتى اهواء النّفس لاجراء ما هو مكون في الرّوح

أي عمل لا يمكنه أن يعيش في القرون القادمة بدون أن ينهل من القرون الماضية أن ولد في الحاضر فقط

وأظهاره في الخارج". هذا التّلفظ والتّوازي القائم بين اللفّة والرّسم قائمٌ أيضاً بينهما وبين منظومات تعبيرية أخرى يجعلها جميعها سائرة إلى غاية واحدة هي غاية تمامها ومنسجمة في سميها، لذلك لا أرى مانعاً من استقطاب الفنون الأخرى إلى العمل الشعري بل أرى إلى ذلك باعتباره سبيلاً لاثراء العمل وتمكينه من التّفصيل والتّحاور وجميع الخبرات البشريّة. فالعمل الفنّي، أيّاً كان، عبارة عن هسيّفاً خارقة، قطعها أعمالٌ فنيّة أخرى مدغمة ومتزاوجة إلى حدّ أنشاء عمل ذي مرتبة عليا.

وأشير هنا إلى مصطلح "هجرة النصّ" الذي انتشر في الخطاب النقدي الحديث والنّاجم عن مصطلحي "الحواريّة" و"التّناسخ" اللّذين ظهرا أوّل ما ظهرّا لدى كريستيفا وتودورف في دراستهما لأعمال باخترين، هذا الذي يؤكّد على أنّ أثنين فنيين لغويّين أو تعبيريّين يجاور واحدما الآخر، يدخلان في نوع خاصّ من العلاقات الدّلاليّة، وهذه بالنسبة له هي سمة الفنّ الرّفيع. ولئن ابتدأ باخترين بتركيز هذا المبدأ على مستوى النثر فإنّه في مرحلة لاحقة طوّر أفكاره وجعل من هذا المبدأ مبدأً منسحباً على النثر وعلى الشّعر سواءً بسواء. وفيه هي "للنصّ" يتعدّى بطبيعة الحال النصّ "اللغوي" إلى غيره من التّصوص الفنيّة الأخرى كالومبيقي والرّسم والسّينما، وبهذا يدخل النصّ الشعري في علاقات دلاليّة مع غيره من التّصوص اللغويّة كالنصوص الشعريّة التي تمثل تراثه بادئ ذي بدء ثمّ المسرح والرّواية والأغنية الخ... من ناحية، ومع غيره من الفنون كالرّسم والرّقص والسّينما والموسيقى... الخ من ناحية أخرى.

بالنسبة لي تتنازع نصّي الشعري (أو النثري حتّى) أصواتٌ مختلفة وتهاجر إليه نصوصٌ متنوّعة وتتكامّل معه فنونٌ عديدة واعتقد جازماً أنّها خصيصة من خصائص النصّ الجيّد.

يفهم البعض خاصيّة النصّ الحدائيّ القائم على القطع مع السائد باعتباره قطعاً مع الآخر وخروجاً للنصّ إلى الوجود نصّاً منبثاً يتّهمًا منقطعاً عن تاريخ جنسه، وهذا الفهم أنتج في الفترة الأخيرة مسوحاً من الشعراء والرّوائيّين والرّسامين والموسيقيّين... الخ. فالنصّ الحدائيّ هو ذلك الذي يقطع مع السائد بمعنى أنّه يجاور هذا السائد وينبش في جذوره فيعيد هضمها وانتاجها جاعلاً من نصّه حلقة

من حلقات التّطوّر، ولا مناص من أن يكون التّطوّر تجاوزاً وهذا، إلا أنّ الهمد العشوائيّ والتّجاوز الهاكذي لا يؤسّسان، فقط يؤمّن الهمد المنهجيّ والتّجاوز المدروس.

محاوره السائد والتنبش في الجذور من أجل إعلاء النصّ الأرفع لا أقصرها

على السائد الشعريّ والجذور الشعريّة بل أفهمها باعتبارها محاوره للسائد الحضاريّ وللجذور الحضاريّة جميعها، وبهذا لا يستطيع النصّ الشعريّ أن يقوم دون تكامل مع الفنون الأخرى، هذا كنتيجة ثانية للتحليل تسبقها ضرورة تحاوره مع السائد وجنود جنسه. هذه النتيجة الأولى هو ما يعبر عنه كونديرا بزوغ النصّ من تاريخ جنسه، وحديثه مقتصر على الرّواية، إلا أنّني أوّكّد في النتيجة الثانية على ضرورة توازي ذلك مع بزوغ آخر من تاريخ الفنّ عامّة وللذهب مع كونديرا الآن في كراهيته المعلنه للتاريخ نفسه / التاريخ البشريّ، " تلك القوّة العنوانيّة التي تتقمّص حياتنا من الخارج، دون دعوى، لتقوم بتدميرها ". يقول كونديرا: " تاريخ الفنّ هو انتقام الإنسان ضدّ الطبيعة اللا شخصيّة للتاريخ البشريّ ".

في " خارطة جيئيّة... ماء مقمر " انضاف إلى ذهاب الشّعر إلى الرّسم (وذهابه إلى العلوم الاحيائيّة وذهابه إلى الرّواية...) عبر لعبة التّحاور، ذهابٌ للرّسم في اتجاه الشّعر، إذ انجز الفنّان التونسي محمّد فوزي معاوية انطلاقاً من نصّ " خارطة جيئيّة " عملاً تشكيليّاً مخصوصاً اعتقد أنّه يتمدّد التّجاوز بين منظومتين فنيّتين والتّناظر بينهما، كما هي أعمال الواسطيّ رسّام مقامات الحريري، إلى التّزاوج والتّحاور والتّماثل، لذلك اعتبر هذه الرّسوم جزءاً لا يتجزأ من القصيدة.

وجدت في هذا السّؤال مجالاً لمرّض ولعي بفنّ الرّسم، خاصّة وأنا دائمٌ البحث عن فنانين تشكيليّين اضمحلّ مهمّهم اصماليّ المقلد لما أرى في ذلك من الرّاء من الضّيقين.

● لعبة التصديرات التي رسدناها في " سيرة مائتة المكان " تدور محور سؤالنا هذا.

هل التصدير منبع القصيدة وملهمها أم أنّك تتخذ عتبة لولوج نصّك الشعريّ أم هو خلاصة الكاس؟

- ولعي بالتصديرات ناجمٌ عن هاجسي المتمثل في الرّغبة في الاتحاد مع جميع التّجارب الانسانية واكتشاف قاعها المشترك ومنه اختلاف هذه التصديرات وتنوّع مصادرها من عربيّة، انجليزيّة وغربيّة عمومًا وحديثه وقديمة. والتّصدير في تصوّري هو قهّارٌ للنصّ وشرارة أولى منها ينطلق الشّاعر ليعلّي ناره. بهذا المعنى يمكن للقارئ أن يعتبره على رأي جيهان جيئيّة عتبة من عتبات النصّ لا ينتجم من تطوّر نصّيّ بيّنه وبين الفنّ الشعري. إذا ما نظرنا

إلى التصدير باعتباره خلاصة للنصّ فهذا يفدو قتلاً للنصّ من ناحية ومن ناحية أخرى يمثّل التصدير هنا باعتباره وسيلة شرح وعكازاً عليه يتوكأ متّناً لا يمكن أن يقوم بمفرده.

ما التصدير سوى لحظة اتّحاد مع تجربة انسانيّة مختلفة ومفارقة عبرها أبحث جاهداً

ولعي بالتصديرات ناجم عن هاجسي المتمثل في الرغبة في الاتحاد مع جميع التجارب الإنسانية واكتشاف قاعها المشترك

عن تطوير رؤيتي وتجاوز رؤية أخرى هي رؤية النمن المهاجر نحو مناطق قصوى.

في جغرافيا الصمت لم أكن قد خضتُ بعد هذه الغمار، واكتفيت بتصدير أنا صاحبه مما يقصر دوره على جمع شتات النصوص المنضوية تحت غطاء المجموعة وتكوين قاع موحد لها دون أن ينتج ذلك حواراً نصياً وحضارياً ودون أن يؤدي إلى لعبة مقارعة الرؤيا بالرؤيا والتخاطر (télépathie) والهجرة في الزمان والمكان عبر اقاليهم الصمت وأماهه. هذا ما حاولت أن اشتغل عليه في "سيرة مائتي للكان" بشكل مكثف تجاوز المجموعة بأكملها إلى تصديرات تتعلق بكل كراس شعري تضمه المجموعة إلى القصائد ذاتها، حيث جاءت قصائد من المجموعة مصدرة وهي "خلاء أهل الروح"، "برخ الماء"، "الارض تمريني" و"احتضار". ولعبة التصديرات هذه لن تغيب عن نصوسي الشعرية مع "خارطة الجينية... ماء مقمر"، "التحويلات" أو غيرها، لما أرى فيها من تواصل إنساني عجيب يمكن أن يحققه الشعر خارفا الفضاء الزمكاني ومتجاوزا عقبات الثقافات وعقدة "المركزية الاثنية" - Ethnocentrism. اعتقد جازماً بأن كل حضارة بشرية قدّمت nocentrism لهذا الجنس مساهمات عظيمة لا سبيل إلى انكارها وبأنها كلها أنتجت أداباً للشاعر ذي الحواس المدربة على عبارة حافظ محفوظ أن يتواصل معها وأن يتحد بها في لحظة الخلق، تلك التي تضع الشاعر خارج وقته التقاء مع أرواح شعراء وفلاسفة وكُتّاب آخرين على اختلاف أزمانهم وأوطانهم.

● خارطة جينية... ماء مقمر " هذا عنوان مجموعتك الشعرية الثالثة، جمعت فيها من مبحث علمي قالها شعرياً، بهذا العمل تكون قد اقتنعت عوالم التجريب بشكل معلن. كيف تقدم هذه التجربة؟ لم ألا تعتقد أنك تدخل مغامرة غير آمنة، فيتمتدّ الشعر عادة لا يفقهون في المعادلات الرياضية وعلوم الاحياء؟

- "خارطة جينية... ماء مقمر" قصيدة كتبت سنة ٢٠٠١ على اثر الاكتشافات العديدة التي حققها علماء الوراثة والتي مكنتهم من رسم خارطة الجينوم البشري. ان اكتشافاً بهذه الروعة وهذا الشعر لا يمكن الا ان يعني الشاعر.

يحمل هذا الاكتشاف اسراراً عديدة عن النوع البشري / عن الكائن الانساني، فالخارطة الجينية لهذا الجنس تحمل ثلاثة وعشرين زوجاً منفصلاً من الكروموزومات، اثنان وعشرون منها مرقمة من اكبرها الى اصغرها، بينما يتكون الزوج الاخير من كروموزومي الجنس وهما اما كروموزومان من X للنساء واما كروموزوم X مع كروموزوم للرجال. والمتأمل في القصيدة لا يد ملاحظ انهما على نفس الشاكلة، ومنه عنوانا وثيمتها.

يوم ٢٨ شباط ١٩٥٢ وعلى اثر اكتشاف حامض DNA

صرخ فرنسيس كريك: " لقد اكتشفنا سر الحياة " وما هذه القولة الا تلخيص لهذه الثورة العلمية والفكرية التي حققتها البشرية مع هؤلاء العلماء. فلقد استطاعوا ان يخرجوا الى النور تركيبة الانسان الكيميائية التي تجعله، موظفة من اجل ذلك كروموزومات جينومه، ذلك الكائن بالذات، صاحب تلك القيمة المعينة من النكاه الوراثة، الحامل لامراضه الوراثية المحددة ولغرائزه وميلاته الخاصة.

تمنعنا هذه الحقائق العلمية اضاءات مهمة حول الانسان وماهيته (وهي لا تحدّد بأي حال من الاحوال هذه الماهية). وقد تذهب بنا مع بعض علماء الوراثة من امثال دوكنز صاحب نظرية الجين الاناني الى عوالم من السحر والمجانبية السريالية يستغلها اليوم الروائيون والفنانون في مختلف انحاء العالم، وتتنبك نحن، من مواكبها حتى (قد لا نكون معنيين بشيء من هذا القبيل!!). يقول دوكنز باسماً ذوله وحبرته "نحن آلات لبقاء الحياة مركبات روبوتية برمجت في عماء الحفاظ على الجزيئات الانانية التي تسمى جينات". اضنى عالم طب الوراثة في ظل هذه الاكتشافات المتبوعة بنظريات وفرضيات قد تكون مجنونة بعض الشيء عالماً خصباً بإمكان الروائي أو الشاعر استغلاله تماماً كما وقع استغلال علوم أخرى وكشوفات حديثه أخرى. (اعتبر اكتشاف الخارطة الجينية اكتشافاً حديثاً تماماً كما هي فيزياء الكوناط وغيرها من كشوفات القرن العشرين لما تمثله من هزيمة وانقلاب على مستوى رؤيتنا للعالم). كما تطرح ثيمات خطيرة ظلت الانسانية تحاول الاجابة عنها طيلة تاريخها عبر جميع مراحل تطورها، والخارطة الجينية هي احدى هذه المراحل. من بين هذه الثيمات، علاقة الانسان بالطبيعة، علاقته باناء، تناقضاته الداخلية، مفرق هيوم: "اما ان تصرفانا محتومة، فنكون في هذه الحالة غير مسؤولين عنها، او أنها نتيجة احداث عشوائية فنكون في هذه الحالة غير مسؤولين عنها."

" خارطة جينية... ماء مقمر " قصيدة تستنسخ الخارطة الجينية التي رسمها علماء الوراثة وتتخللها اصوات هي في مسألة حادة وعلى مستوى آخر من القول مواز، مما يضمن ايقاعية ما للقصيدة ككل. واثير هنا الى انني استغلّيت تقنية ايقاعية روائية قائمة على بناء الرواية وفق خطوط متوازية يرصفها الكاتب حسب ترتيب للفصول يمكن صاحب الاثر من نقل فكرته.

في خاتمة القصيدة اوردت نصاً اعتبرته " نقطة ضوء " ومهرته بـ " في النواخل ورده تتفتح " وفيه اقول: " للشاعر اشياء وله ايضاً اشياء العالم واشلاؤه " وذلك وعياً مني بضورة مواكبة الانسانية في سعيها نحو المطلق لا للتنكب من ذلك او الوقوف حجر عثرة في سبيله.

لم يحدث في تاريخ الانسانية عموماً ولا العربية خصوصاً ان كان الفن منبثاً او متجسراً كما يحدث الان في البلدان

العربية، فلقد نهل الفنانون من الاكتشافات العلمية وظفوها؛ انظر مثلاً إلى علاقة اندريه بروتون، سلفادور دالي وغيرهم من المتياليين بكشوفات علم التحليل النفسي، انظر إلى فن الرواية وفن السينما وما يربطهما من شبائح قوية مع الاكتشافات الفيزيائية والفلكية الحديثة من قبيل خرق الحاجز الزمني والسفر عبر الأزمنة وتعلط المكان واكتشاف العالم المتناهي في الصغر ونظريات من قبيل العمود الأبدى والتناسخ والاستسناخ وغيرها كثير.

يبدو من ناقل القول الحديث عن هذه الظاهرة وعن هذه الضرورة فهو في الأخير تأكيد على وضع يعيشه الفنان العربي قد يجعله قوة شد إلى الوراء عوض أن يكون واجهة التقدم والمفارقة وحب القطيعة مع السائد avant-garde والمكرور.

نحن بحاجة إلى "نحن مؤتمن للظفر بالصورة الجيدة والمسرح الراشد والنحت الشامخ والشعر الرشيقي والكتاب العميق والرواية المتواصلة مع الزمان والمكان" على حد عبارة الأزهري النفطي مستشهداً بمقطع من قصيدة "خارطة جينية... ماء مقمر"، الاستفادة الواعية من الخطابات و"الامكانات الكشفية للرأفة" هي في نظري وسيلة الشاعر الذي يحمل رؤية ما هي تبليغها، بل ليذهب الشاعر إلى أكثر من ذلك، وليكن له ما يكون من جنونه الرائع فيوظف "علم المستقبلات" la futurologie و"علم المخبوء" أي ما يوازي حضورنا في هذا العالم ويؤثر فيما عبر عائلتي وشبكات ومؤسسات نهجلها في حين أنها تمارس حضورها الفاضل ولا نعدو إلا أن تكون يبادق تحركها، ومن ذلك لعبة الأشيولون ونظام رقابة الأخ الأكبر، شبكة الانترنت المنكهوتة واقتمار التجسس الاسطناعي. هذا هو العالم الخارجى وهذا هو العالم الداخلى. هذا هو العالم الذي يملك وهذا هو العالم الذي تحمل داخلك. هذا ما تقول العلوم للكائن الحديث وما عليه إلا أن يفك شفرتها ويقرأ ذاته.

الشاعر العظيم والكاتب العظيم هو ذلك القادر على الاشتباك الصحي مع هذه المعطيات الجديدة دون أن يكتفي بنقلها أو اجترارها بل ممتناً فيها آلة الفن ورؤية. وهذا ما حاولت أن افعله من خلال هذه القصيدة: "خارطة جينية... ماء مقمر".

تقول جوليا كريستيفا بعد ملاحظة دقيقة على اشعار لوتريامون أنه "لا شيء ملقى قبلياً من حقل الشعر وكل شيء يدخل فيه شريطة أن يصبح موضوع تحول وتملك".

ثم عن قولك أن متذوق الشعر عادة ما لا يفقهون في المعادلات الرياضية وعلوم الاحياء فان في متن "خارطة جينية... ماء مقمر" وفي ما يتاح من ثقافة عموميّات ما يمكن القارئ من فهم مقصدي من القصيدة، أما عن ذلك الباحث أو الناقد فهو- إن وجد- مطالب بأن يتسلح بالهيات النقد

الادبي ومن بينها الثقافة الهائلة والقدرة على البحث التي تجعل من أثر ما حافظاً للمعرفة وموضوعاً للمساءلة، لا يرتقي النقد إلى العمل الادبي إلا اذا كان جديراً بهذا الارتقاء، وإن لم يفعل فلن يفعل، والشعر والادب غنيان عنه.

اني ارى أنّ الشاعر الحق مثقف موسوعي رهبى، كذلك يجب أن يكون الناقد الحق والا ضُرب على حائط جهله بضموص يموت وتحي.

استطاع النقد في الفترة الأخيرة من تاريخ الادب العربي ان يصبح سلطة، في حين انه كان- ومن المفروض ان يظل- تابلاً للنص الابداعي. هو عمل ما بدني يقيمه الباحث على ملاحظته للاتصال الابداعي؛ فعنها يأخذ القوانين الفنية، لا يملئ عليها قوانينه. هو في البلدان المتقدمة يلعب هذا الدور الذي لعبه ايضا في ثقافتنا العربية منذ قرون، فانظر الى اخبار شعرائنا الكلتبي وابي تمام ومناظراتهم مع علماء اللغة الذين يقرّون لهم بالسبق والافضلية، فالشاعر هو مسجّد جنوة اللغة، واللغوي والناقد كلاهما حفظة السجل يقران بانه "أما يصرف الشعر من دُفع إلى مضايقة". وانظر الى كتب النقد التراثية من قبيل صعدة ابن رشيقي وغيره وما فيها من جهد تطريفي قائم على ما قاله الشعراء وما ابتدعوه فأضحى سلطة لا اسقاطاً مهملات على الشعراء وتكريساً لمناهج مستوردة هي زيدة شعر الغرب فتساعد على فهمه، في حين انها على شعر العرب الطامة العظمى. فما الذي حدث حتى يخاف المبدع / المجنون / الخالق- العربي اليوم- من فضبة نافذ؟

● هي "خارطة جينية" انتهكت الحدود التي وضعها الشعراء والنقاد، فكنت تتنقل بين التيارات والاتجاهات دون قيد. هل هي طبيعة الخارطة الجينية غير المتجانسة التي فرضت هذه النصوص غير المتناغمة - ظاهرياً- أم هو خالداً الماجر ما زال متقلبا بين انواع شعرية؟ أم أنك تجترح القصيدة من لحظة ضاربا عرض الحائط بكل الحدود، باحثاً عن الشعرية فقط؟

- تستوجب كتابة "خارطة جينية" توزيع مقاطع انسجامها ناجم أساساً عن اختلافها وتباينها، وذلك كما جاء في نص السؤال نظراً لطبيعة الكروموزومات، فهي مختلفة تماماً ولا يشبه بعضها بعضاً واختلافها هو سر نجاح برنامجه، تماماً كما أرى إلى اختلاف مقاطع قصيدتي وعدم تجانسها انسجاماً مع القاع العلمي الذي بنيتها على أساسه، وهو انسجام ضروري حتى أقول من خلّالها المعنى العلمي وأعيد تشكيله.

تتراوح نصوص "خارطة جينية" بين نصوص عمودية، متفصلة ونثرية، وتتوزع طويلاً وقصراً دون قيد. فموقفني

من الانماط الشعرية واضح وصريح: تحرك خلالها بحرية حسب ما يميله انبجاء العمل رؤية ومضمونا وحسب ما تكون عليه اللحظة الشعرية، فلا هو تقلب وتذبذب ولا هو البحث والتجريب المجانين.

انا لا اريد ان اكون شاعر تغذية ولا شاعرا عموديا، كما لا اريد ان اكون من سدنة قصيدة النثر.. اكتب حالي الشعرية (واضيف هنا رؤيتي الشعرية) فاذا بالقالب يخطفها الى شكل محدد، ا تدخل خلاله لاضمن سلامته وانصاعه لضرورة القول الشعري.

● يرى 'ادغار الان بو' ان طول القصيدة مرطقة فـ لا وجود لقصيدة طويلة ، ان عماد القصيدة عند التكتيف. كيف يقرأ خالك الماجري هذا الرأي وهو صاحب قصيدة مطولة (خارطة جينيه... ماء مقمر) ويهم باصدار كتابه القصيدة (التحولات)؟

- لا وجود لقصيدة طويلة ولا وجود لقصيدة قصيرة ايضا، اذ القصيدة الحق هي تلك التي لا يمكن ان تقول اكثر مما تريد ان تقوله ولا اقل منه ايضا. هكذا افهم قوله ' ادغار الان بو' وبهذا المعنى افهم التكتيف، فالقصيدة الطويلة هي تلك التي يمكن اختصارها والقصيدة القصيرة هي تلك التي يمكن تذييلها بكلام آخر، اما القصيدة الحق فهي تلك التي لا تنقص منها او تزيدها كلمة الا واختلت... لا نسقها المروضي فحسب او النحوي بل اخطر: نسق المعنى خلالها.

قانون التكتيف في القول الشعري لا يلغي القصيدة الطويلة بعدد صفحاتها، بل يلغي القصيدة الطويلة بـ 'هرطقتها' وتداعياتها المجانية وثرثرتها. يلغي القصيدة الطويلة، التي هي كذلك، حيا من صاحبها في التراكم الكمي، لا من اجل تصور يعرض مقاطعها ويجمع اجزائها. كما ان قانون التكتيف الشعري نفسه لا يؤسس للقصيدة القصيرة او القصيدة الوضوء، او قصيدة ' الهايكو ' كما يسميها البعض، دون ان يرجعوا الى اصل التسمية واصولها. لا يؤسس للقصيدة القصيرة بعدد صفحاتها، بل يؤسس لقصيدة يمكنها ان تقول الكل في اشارة واحدة دون ترهلات وزوائد، فقد لا تتجاوز قصيدة ما صفحة طباعية الا انها من هذا المنظور طويلة لما تحمله من كلام لا يخدم النص، بل هو حشو وثرثرة.

ما دامت القصيدة قادرة على قول نفسها كما انتجها مبدعها، سواء في سطر واحد (اوائل الثلج الناعم / كافية كي / تحني اوراق النرجس - باسكو) او في مئات الصفحات (منذ ملحمة جلجامش مروراً بالتحولات لاوفيد ويعملقات الجاهلية وصولاً الى القصائد المجموعات التي تعرفها الآداب الحديثة من قبيل جدارية درويش، اعلان حالة طوارئ يوسف رزوقة، تعريضات الكائن وخزاف حافظ محفوظ، انايا سان جون بيرس، نشيد خيوفيك، ارض اليوت الخراب، فصل رامبو في الجحيم وغيرها من الاعمال العظيمة الاخرى) دون ان تحتاج الى عكاز ميتا-نصي يعضدها ويرتق احد فتوقها او

الى تشذيب يقلل من زوائد ويخرجها مستوية الصنعة، فهي القصيدة. هي تلك التي تمتوي كالمصخرة لا تستطيع ان تنقص من نسيجها بيتا او ان تضيف اليها اخاء، والاستقامة هنا بالمعنى ذوقية فنية.

بالنسبة لي كتبت القصائد طويلة وقصيرة (بعدد الصفحات) ولا يهمني ذلك في شيء، فقط يهمني ان يكون ما اكتب مكتملا في ذاته وبناته سواء استمدى اكتماله عددا من الكلمات قد لا يتجاوز عدد اصابع اليد او وصل ذلك الى حد كتابة عمليتين في حجم (طبعا الحجم المادي) 'خارطة جينيه...ماء مقمر' و' التحولات '.

● يقول امبرتو ايكو: عندما اكتب شيئا يخص مجال علم الميثمليات، قلتي اكتب لكي اوصل شيئا محدد للقارئ، لكي ادافع عن اطروحة معينة، واذا لم يفهم القارئ ذلك، فهذا يعني انه حمار. ولكن اذا ما كتبت رواية ولم يفهمها القارئ وحاولت ان اشرحها له فهذا يعني انني انا الحمار في هذه الحالة لا هو، لكن هذه القول مدخلنا للحديث من الغموض في الشعر وهي تجربتك تصديدا، اشعر انك تركض خلفه كما لو كان ضالكك الوحيد، هل تشعر انك كلما ازددت غموضا ازددت شعرة في نظملك؟

- لا ريب في ان العمل الفني لا يحتاج بأي حال من الاحوال الى خطاب مواز يشرحه او يدعمه، فالقن يحمل في ذاته آلياته الخاصة القادرة على تحقيق مهمته الجمالية. وحدها الاعمال المتبصرة تحتاج الى شرح للاسباب والى حواش تدعيمها وتوضيحها. ذلك ان العمل الفني، سواء كان مسرحية او قطعة موسيقية او قصيدة او رواية او لوحة، له في عظمه ما به يتحدد متجها نحو النظام وما به يلتزم زامنا راية الرؤيا، والا فما الذي يميز مثلا لطخات لونية تمارسها غوريلا على قماشه واخرى يمارسها الرسام. سوف تجيبني: الوعي بالعمل الفني. هو ذلك، ولكن ما الذي يميز لطخات واشكال مبهمه يلقيها على قماشته شبه رسام، وتلك التي يلقيها خوان ميرو مثلا. كلاهما واع بالفني، الا ان احدهما يملك سر الانسجام الفني والاخر يجهله تماما. وما اسميه ' سر الانسجام الفني ' هو تلك الارضية التي يحدها الفنان بصفة ما قبلية عن العمل، او تتولد خلال تادية العمل الفني فتجعله منظومة رمزية متحدة في ذاتها، مستقلة عن أي وجود محايث سواء كان وجودا فنيا اخر او وجودا موضوعيا محضا.

ينطلق العمل الفني من مصادرة يضعها الشاعر مثلا، وعليها يبني جماع قصيدته، تماما كما هي الرياضيات والهندسة، فلا يخفى على احد ان الهندسة الاقليدية القائمة على مصادرة للمثلث مجموع زوايا يعادل ١٨٠ درجة هي غير هندستي رينان ولويبتاشافسكي، فأحدهما يقيهما على مصادرة ان مجموع زوايا المثلث تتوق ١٨٠ درجة ويعتبر الآخر انها تقل عن هذا العدد. فهل يمكن للرياضي ان يذهب في تفسير معادلات من الهندسة الاقليدية بنتائج ويقوانين نابية من هندسة رينان او

لرباشافسكي أو العكس؟ حتما سوف نعتبره مجنوناً مخبولاً. فلماذا نتعامل مع العمل الفني القائم على مصادراته الخاصة وعلى قوانينه وانساقه الخاصة بقوانين وانساق خارجة عنه وننعي بأنه غامض؟

الغموض في نظري هو انعدام الاتساق الداخلي للنص، لا انعدام انسجامه مع المعطى الخارجي أو مع الفكر المنطقي. للفن منطق الخاص الذي يجعله منظومة متعالية و " في بعد آخر مغاير، والا لامن لمن هبّ وذبّ أن يريصف الكلمات الى بعضها البعض مولداً صوراً غريبة مبتدعة، منبعاً أنه شاعر حداثي، راكبا صهوة مقولة الغموض. الشاعر الحقّ هو الذي يستطيع أن يؤسس لهذه الصور المبتدعة قماشاً نظرية تجمعها الى بعضها وتلمّ شتاتها الظاهر وإن يحافظ على الانسجام الداخلي المطلوب في العمل الفني.

"المادة مستعدة لكل شيء" وفيها قوة قبول لكل شيء"، هكذا اخبرنا ابن سينا في كتابه الشفاء، واستخلصنا أن مادة العمل الفني، سواء كانت طينا أو لونا أو لفة، قادرة على قبول الانطلاق من أي مصادرة والذهاب فيها نحو الاقصى، والا فما الذي يمجّنها من الهباء والتجذّر؟ ما الذي يجعل من اللغة بعبء من الامكانيات اللانهائية.

يعطيك الشاعر عبر العتبات النصية ويسيح عمله ما به يمتلك أن تفهم النصّ وإن تسألته. هو لا يلقى مكوثات عمله جزأفا، بل يمنح القارئ عبر النصّ ذاته مفاتيح فهمه الداخلية. هنا، اذا احتاج المبدع خطابا موازيا خارجا عن النصّ ذاته لشرحه، فهو " حمار " .

لذلك، اقول لك: انتي لا ارضى وراء الغموض، هانا انطلق من تصوّر مفاده أن كلّ عمل فني، كلّ لوحة، كلّ قصيدة، خلق جديد، عالم جديد، قائم بذاته حاملا لدلالاته الخاصة ومفاتيح فهمه المخصوصة ايضا، فاننا كلما ازدت قدرة على انتاج انساق متباينة عن بعضها، منسجمة / متسقة في ذاتها ازدت شعريّة.

الشاعرُ خَرَّافٌ، انه يجماليون، وهو خَرَّافٌ يتمسوس الذي يهب عمله الجامد حياة ويتوزّط فيه حدّ الجنون، وكيف للحياة أن تشتمل في غير النظام والانسجام، كيف للكون أن يكون فوضى؟ هذه القوانين الطبيعية هي قوانين العمل الفني. انا لا ارضى خلف الغموض. اركض خلف انساق ابدشها من مجموعة الى اخرى... واجدد خرقتهما من قصيدة الى اختها.

يقول ابن رشيقي في كتابه العمدة ما مفاده أنّ الغموض مستحبّ في الشعر ولقد عُرِفَتْ هذه الظاهرة منذ الشعراء القدامى كالمتني وابي تمام، والا لما احتاجت دواوينهم الى ذلك الكم الهائل من الشروحات التي نعرف، فظاهرة الغموض ليست مقتصرة على شعر الحداثة. الا ان الغموض يندو اغماضا وهذيانا في غياب المعيار وانعدام التصوّر.

بهذا المعنى يندو الغموض في القصيدة الحداثيّة شرط

الشعرية الداخلي في ظلّ امكانيّة تجاوز شرط الشعرية الخارجي الا وهو الوزن. وشرط الشعرية الداخلي هذا مكن الدخلاء على الشعر من ركوب صوته تماما كما ركب صهوة الوزن في مرحلة سابقة ويركب نظامون غلتوا أن مجرد توفر هذا الشرط الخارجي كفيلا يكسايمهم الشعرية.

● قبلها كانت كلّ الاجناس الادبيّة تُكتبُ شعرا، بما هي ذلك الكوميديا والملمعة، واليوم تسقط كلّ الاجناس في التشرية بما هي ذلك الشعر. هل هو الواقع الانفجاري الذي فجّر المنظمات والتنظيمات والنظم والانظمة هو ذاته الذي فجّر المنظوم وتشر اشلاله الا ترى معي أن الانسان، خلافا لما قاله احد الباحثين، يعيش حياته على نحو تدرّج بامتياز ويبذر ذاته تثيرا؟

- يجزم هيل بأن الشعر اسبق الى الوجود من النثر فقد كانت جميع الاشكال الفنية القويّة منذ فجر الانسانية تكتب شعرا أو قل هي من جوهر شعري، الفيلسوف مع برمينيدس، والتاريخ مع هيرودوت وغيرهم، وقد كنّت اسلفت الاستشهاد بهيدغير عبر قوله: "... هو ما سبق أن شهد به مؤسسو الفكر الفلسفي برمينيدس أو هيراقليطس حيث كان النظام الفكري من أوّله الى آخره من جوهر شعري " . شيئا فشيئا انحسر هذا الجوهر الشعري واصبح مقتصرا على الاشكال الادبيّة. الا انّ الاشكال الادبيّة جميعها كانت تكتب شعرا، وهنا عرفنا اسماء كفيرجيل Virgile واوفيد Ovid وغيرهما كثير، وعرفنا الملمعة والكوميديا اللتين توافستا في الحضارة الغربية مع كورناني Corneille وموليّره Molière وغيرهما، فُكِّت المسرح باشكاله المختلفة شعرا .

اما في الحضارة العربية، فلقد ضرب النص القرآني وهي الجاهليّ ضربة حاسمة ومثل قطيعة ابيستمولوجية مع تراه الشعري جعلت البعض يزعم أن ذلك القرآن شعر .

(وانظر هنا كيف يطلق الجاهليون على كلام غير موزون ومصنّع لفظة شعر تماما كما اطلقوا ذلك الاسم على قصائد لم يثبت الدرس المابيدي لها وزنا معروفا محددا). وتواصل حضور الشعر باعتباره قالبا لجميع الاجناس الادبيّة حتى مرحلة متقدّمة في محاولات كتابة القصّة القصيرة شعرا مع خليل مطران والمصريّة كذلك مع سعيد عقل واحمد شوقي... الا انّ الشعر كان قبل ذلك بكثير قد استحوذ على انماط قويّة اخرى وعلى العلوم ايضا، فكان النحر يُكتب شعرا ومثالنا على ذلك الفيّة ابن مالك، وكانت العقيدة والعبادات والقنّه تُكتب شعرا، ولعلّ المتون كمتن ابن عاشر ومتن الاجروميّة ابلغ دليل على ذلك.

امتدّ وجود الشعر اذن، من التصوص الدينيّة المكتوبة اناشيد (الاناشيد السومريّة القديمة- الاناشيد التوراتيّة- الهرمسيّات...) الى فنون القول الادبيّة (مسرحا كوميديا وملحميا) الى العلوم ومتونها- مسجلا بذلك عودات متقطعة الى الاستحواذ على النظام الفكري بأكمله- سواء في الحضارة

أنه كائن مهشّم ابتلعته الآلة هُذِب في حالته النثرية تلك الى الاقصى.

يشبهه احد الباحثين النثر بتمرين المشي لمسافات طويلة ويشبهه الشعر بتمرين الرقص المجنون في مكان واحد، في نقطة واحدة، بهذا المعنى لا يرقص اليوم أحد ولا يؤثّر المكان أحد. فقط نُحَرّث اتفاقا في الاثير، مسارب تجعلنا قادرين على المشي، هكذا مسرّمين، لا نعي ما نفعل الا لناما. نستهلك المعلومة ولا نتّجها، نتزوّل فيها احيانا فتجد انفسنا بعيدين كلّ البعد عن الالام بها حتى وفيهما.

لمبتّ بحاجة هنا الى الحديث والاسهاب في وصف "الوضع الانساني" الذي يمانى منه الكائن الحديث فلقد قام بهذه المهمة علماء وباحثون مختصّون وكادت تصبح نظرياتهم بدورها سلعا يستهلكها انسان العصر الحديث، الانسان الروبوت / الانسان المسرّم / الانسان "المروّض" على حدّ عبارة الشاعر شريل دأغر. وقد كانت هذا الثيمة، الى جانب البحث العلمي فيها، موضوع العديد من الروايات والمسرحيات والاعمال الفنية. وروفتي في هذا السباق الحديث عن موسيقار فرنسيّ شهير هو ليو فيري Léo Ferré الذي توفي سنة ١٩٩٢ تاركا تراثا موسيقيّا مبنيا على التفتت وانعدام الفئائية حيث كان يكتب نصوصا طويلة منثورة ويركبها على ارضية موسيقية لا ايقاعية بالمعنى المتداول والموروث. وانا من عشاق هذا المبدع الفرنسي. من الناحية المضادة في نفس المجال الموسيقي نلاحظ مثلا انتشار موسيقى التكنو Techno وهي موسيقى تظنّ انها تحاكي ايقاع الواقع المتسارع الا انها غير قادرة الا على انتاج اصوات لا تكاد تتحرّك من مكانها، فالايقاع سير الى الامام وعملية تكرارية لولبية لا تكراريا رابضة. فيبين الذي يسائل ايقاع العصر ويرى فيه جانبه المنثور فيقيم عليه جماع عمله الفني وبين ذلك الذي يمسك بالظاهر مكتنبا باجتراره، هوة لا سبيل الى تخليها وفق لا حلّ لرقه.

العولة او ما نعيشه من مواضعة conformisme على المستوى الفكري هي السبب في انشاء هذا النمط الحياتي، فلقد استعوت هذه الظاهرة على جميع مستويات التفكير وعلى جميع وجوهه. فانهلت، لتترك لها المجال، تيارات فكرية من قبيل الاشتراكية والقومية وغيرها... وهذه التيارات كانت تمثل الى وقت قريب سلطة مضادة contre-pouvoir في وجه الفكر الليبرالي الغربي المنشأ. في حوار له يقول خورخ امادو ان السوفييتية "حملت على التفكير والفعل والمشاركة، ويقول سارتر عن الفرنسيين وعلى لسانهم "لم تكن اكثر حرية الا حينما كنّا تحت نهر الاستعمار (الالمانى)، وهذا يعني ان الانسان لا يقدر على تحقيق ذاته الا حينما يوضع في موضع اختيار. فكيف لانسان اليوم بذلك وموضوعات اختياره انحصرت لتقدو موضوعا واحدا، اوحد. هو اما الانخراط فيه واما الانخراط فيه بما تمكّن وسائل السلطة الميكروفيزيائية من ترويض للمجانين".

العربية الاسلامية او في الحضارة الغربية او في غيرها ما كالحضارات الشرق - اقصوية والحضارة الفارسية... الخ. وظلّ هذا الوجود الممتد وظلت هذه السلطة الاخطبوطية للشعر حاضرة في ضمير العالم بالرغم من خروج النثر واجناسه الادبية الى الضوء. ارى ان هذه الملاحظة الاولى في محلها، اما قولك: تسقط كلّ الاجناس الادبية في النثرية بما في ذلك الشعر، فهذا ما لا اوافقه عليه. فحضور النثر القوي والمتوّج الى جانب الشعر، هو ما نشهده اليوم. واما دليلك على سقوط الشعر في النثرية اعتمادا على قصيدة النثر، فاقول لك: ان قصيدة النثر لا تعني باي حال من الاحوال سقوطا للشعر في النثرية اذا ما عرفنا الشعر باعتباره جوهر مستقلا عن الوزن، فظهور قصيدة النثر اليوم ارتكز على حضور قصائد نثرية، من قبيل الهرميسيات ونشيد الانشاد وغيرها، تاريخيا، حيث اكّد البحث ان الشعرية فيها تقوم على تقنيات غير الوزن والقافية حتى في لفنها الامّ، وهي تقنيات من قبيل التريديد والتصوير وحكاية المضاعرات الجوانية والنسق الدائري... الخ، وكلها خصائص تجعل من الشعر جوهر آخر غير النثر وغير النظم، جوهرنا يمكن ان يعلّ في احدهما كما يعلّ في الآخر.

واقفنا اليوم يشهد سلوة للرواية باعتبارها الجنس النثريّ الارقي وتقهقرا ملموسا فعلا للشعر... لكن، الا ترى معي ان الرواية، هذا الاخطبوط الفني يمارس عملية سطو سرّي على مادة الشعر وجوهره مستغلا اياها استغلالا يجعلنا نتحدّث عن "الشعرية في الرواية" بل وقد يذهب الى حدّ حضور الشعر كايقونة مستقلة ومنسجبة في آن مع العمل الروائي، واشير بهذا الى روايات من قبيل "الحديقة الصخرية" لنيكوس كازانتزاكيس او "لمبة الكريّات الزجاجية" لهرمان هيسه، حيث يورد هذا الروائي العظيم في آخر عمله آثار بطله، وهما ديوانان من الشعر (هما بالطبع شعر هرمان هيسه نفسه). الا ترى ان الشعر حاضرا ويمارس سلوته صبر وسائل ميكروفيزيائية، فبعد ان كان هو الاخطبوط الذي يستحوذ على نمط القول والذي عبره تقول العلوم ويقول المسرح... اصبح اليوم يحقّق نفس الحضور عبر الرواية وغيرها من الاجناس النثرية بصفة دقيقة / مستدقة، فهل تتخرّب الرواية من الداخل وتسقط بدورها في الشعر؟

لا بدّ وان الشعر هو قدر البشرية المحتوم هائما وتفت فتمّ وجهه الذي لا يشبهه في كلّ الاحوال.

بالرغم من هذه الملاحظة - التي تلزمني وحدي - يبدو واقفنا اليوم متجها بشكل غريب نحو النمط المنثور في تصريفه. وحديثا هذا استعارة تمثيلية تعبر بها عما يشهده الانسان ذو البعد الواحد على حدّ عبارة ماركوز Marcuse من نمط حياتي لا ايقاع فيه، مختل على جميع الاصعدة، تما لا فراغاته الوان القلق الخاوي والضغط المتزايد. انه "آخر" في عين الشاعر وآخر غريب بمعنى انه "ضد-انا" anti-moi.

الإصلاح بين العقل والتربية

يلى الأطرش

تعالى الدعوات العربية متزامنة ومتقاطعة ومتلاقية مع مطالب الدول الكبرى بالإصلاح وفرض الديمقراطية بالقوة على الفكر والممارسة العربية والمنهج التعليمي. فلماذا يكون اتفاق النقيضين على وجود أزمة بين العقل والثقافة والتربية تستدعي رفض ما هو قائم إذا ما أردنا إصلاحاً حقيقياً؟

يقول تقرير التنمية الانسانية العربي لعام ٢٠٠٤ حول "الحرية والحكم الرشيد في الوطن العربي" (إن الأنظمة غير الديمقراطية التي تميزها القوى التقليدية والقبلية ما زالت . وتحت ستار الدين أحياناً . تكبل الحريات والحقوق الأساسية في البلدان العربية، وتضعف من قدرة المواطنين على التقدم).

من هنا يُحمّل الغرب الفكر الديني العربي، ومنذ نشوء الدولة الإسلامية، ما وصل إليه التطرف الحالي وظهور جماعات الإرهاب، ولم يستطع العقل الثقافي العربي التصدي لهذه الحركات التي قعمت آراء العلماء من الوسطية وتكفيرهم أحياناً، ويؤكدون أن اصولية هذا الفكر هي التي دخلت بالعقل العربي إلى الغيبية والنكوص، وأعجزت المناهج التعليمية عن التفكير والبحث العلمي والمشاركة إلى التلقي السلبي بمبدأ عن الاقتناع والإبداع، بل أدت بما تحويه إلى التعصب والرفض للآخر والانغلاقية بما لا يتناسب مع عصر الانفتاح الكوني ويهدد السلام العالمي، وتساوى في ذلك فكر الإمام الغزالي مع ابن تيمية وابن خلدون ومحمد عبد الوهاب ومحمد عبده وصولاً إلى بن لادن والجماعات الأخرى.

الخلط بين الدين والفكر الديني في الذهنية الغربية ملتبس وكبير ورغم حوار الحضارات وملتقيات النخب العربية والغربية في مؤتمرات الفنادق والتي لم تستطع تجسير الهوة بين الرؤيتين، أو الفصل في الذهنية العربية بين النص الديني والتأويل الذي مارسه بعض الجماعات واحتكرته فاستوجب التدخل الدولي لأن ممارسته تهدد مصالحه.

ورغم رفض الإصلاح بالإملاء الخارجي إلا أن الفكر الثقافي العربي ومنذ عصر التنوير مطلع القرن الماضي، عانى من أزمات متعددة، كأزمة العقل والمنهج، وأزمة الفكر والثقافة وأزمة الوجدان والتربية، والعلاقة بين المثقف والسلطة، وبين العقل والثقافة والتربية.

ويُرجع عدد من الدارسين نشوء هذه الأزمات إلى العلاقة بين المثقف والسلطة، ومن التجاذب بين التحالف مع السلطان من أجل مكاسب الوظيفة أو الارتداد إلى الغيبيات وإضفاء القداسة على الرموز وشوارد النصوص، فكانت بداية نكوص الفكر العربي بخلق باب الاجتهاد واحتكاره، وتأويل النص لخدمة هذه العلاقة بشقيها.

المهم أن حركات التنوير، ومنذ بداية القرن العشرين، ورغم تأثرها وتماسكها مع الغرب، إلا أنها انتهجت سياسة توفيقية مع الفكر الديني ولم تلجأ إلى الصدام معه في مشروعاتها الثقافية والاجتماعي، وهو ما جعل تأثير التنوير ينزوي ويتراجع مع كل أزمة يعيشها الوطن العربي، سياسية أو اقتصادية أو فكرية، كما شجع موقف المثقف قيام تحالف خبيث بين بعض الحكومات العربية والفكر الديني حين أطلق بعض الحكام يد الفكر الديني وسلطته على الناس والتعليم فمحنوه الرقابة على البرامج التعليمية وقبلوا منه بالنصوص المجتزأة من سياقها، وكذلك الرقابة على الثقافة والإبداع والإعلام، فأفرز سياسة تعليمية وتربوية قاصرة، وإنزوى البحث لحساب التلقين، وخفقت الحريات واستشرى الفساد ونهب الثروات مما أصاب الفكر التنويري والثقافي باليأس والعجز وغياب المنهج.

إن الفجوة بين الفكر الثقافي وانحصاره وخوفه من الصدام مع الفكر الديني لا يمكن تجسيدها إلا بقرار من السلطة لمقاومة هيمنة هذا الفكر، وبمشروع ثقافي وتعليمي رائد يعتمد النصوص التي ترفض الغيبيات وتحض على الشورى والتسامح والعلم والبحث للخروج بالعقل العربي من أزمتها ليس لإملاء خارجي بل لمصلحة العرب أولاً.

شاعر بقبعة من القش وفكرة مرهفة

دراسة ثيماتية في شعر نوري الجراح

علي بدر



مفتتح (١)

"الجذر هو الشرارة التي تولد الفكرة"

♦ جان بيير ريشار

"لشعر أبواب أيضا.. أبواب

في المعاني التي ندخلها.."

♦ جورج تراكل

إنها أبواب، علامات، جذور، ثيمات مضغوطة ومنسقة تعيد الاعتبار إلى الخيال والحلم.. ويقترب نوري الجراح هنا من كبار الشعراء، ذلك لأن الخيال لديه يتضمن منطقاً خاصاً وسط فوضى العالم، وسط فوضى الأشياء والحواس والممكنات والحياة، إن الصور الشعرية تتلاحق وتماسك في بنيتها ودوامها، وهي ذات حضور أصلي، وتوحي محسوس، وروح بذئية أولية وخلاقة، قد تكون مقاربة وقد تكون متباعدة، ولكنها تقودنا عن طريق وخز المخيلة إلى الحلم والتفكير، إنها معنى مؤجل- أو على الأقل- هي معنى في حالة كامنة، يأخذ عند تفسيره في كل فقرة دلالات جديدة، ويظهر في كل موقع ليبين قدرته على إثارة الحلم.

هذه الأبواب هي دلالات تجريدية وتمثيلية في آن واحد، تجريدية لأنها مفروضة من خارج الشعر وموقعة عليه، وهي تمثيلية لأنها متضمنة فيه ومتكلمة منه، تتكلم مثلما تتكلم الأفكار والأحلام، إنها خيال في الخيال ذاته، تنمو باطراد، وتتوسع على الدوام وتنتشر، إنها أشكال متغايرة لفكرة أو لعبارة أو لكلمة، أو إحساس، يتحول إلى جوهر، وإلى تأكيد، ويرتقي في خيال القارئ إلى الدرجة القصوى، حيث تلعب هذه الإشارات دور الانطباعات التي تقوم بدور الصياغة، وبلورة أشكال التعبير، فالباب ليس الصورة، إنه نواة الصورة التي تتشظى خيالها وجمالها في قصائده، وعند

النفاز إليها عبر اقتطاعها وتنسيقها وترتيبها وتبويبها نصل إلى شبكة التأثيرات وانكاسها على المخيلة، وعلى الكتابة أيضا، وربما نصل إلى نوع من التماهي مع المعنى، حتى وإن كان هذا المعنى معنى متغيراً، هذا المعنى المتغير لا يزيح المعنى الثابت إنما يضمه في حركة تأويلية متجددة، ويفتح النص على رموز وإشارات من داخله وخارجه، ويضمه بالتجاور مع نصوص أخرى، ومع معان جديدة، ويفتحه على قراءات متعددة.



نوري الجراح

**إن كل قراءة يستدها مثال
يخلق على سطحها، والقراءة
تحدد دون شك هوية المعنى**

إن كل قراءة يستدها مثال يخلق على سطحها، والقراءة تحدد دون شك هوية المعنى، بل هي المبدأ الناظم للمعنى، وفي

قراءات متعددة تعيد بالضرورة خلق نفسها، وتجدد ديمومتها وتعرزها، فالعنى في الديوان هو معنى خاضع لقراءات تجريبية، أما هنا في الأبواب فهو خاضع لقراءة تأملية، وستكون هذه القراءة مستمرة وليست مغلفة على نفسها، أو محددة بالشفرة التي تحملها الكلمة-العنوان، أو الكلمة-المفتاح، أو الثيمة، أو الباب، أو الجذر، مثل: فكرة، دهشة، فتنة، حب، امرأة، الخ، بل إن المعنى داخل النص سيعيد تنظيم الكلمات- المفاتيح Les mots clés، والقراءة تنظيم شفرات الأبواب ذاتها، ويربطها بحقل دلالي موسع، عن طريق تنوع النصوص، ويعيد الباب الوحدة إلى الشفرة من خلال ربطها بوحدة أخرى، وينصص متنوعة، وهذا هو الذي سيقودنا إلى الفيلة الجمالية التي نقتصمها من الشعر، فالشعر هنا هو قبض المعنى، هو الجاذبية الخلاقية والساحرة والتي تقودنا بالتأكد إلى نوع من التجلي والتسامي الأخلاقي.

في الأبواب نتبع مكان ومواقع الجذور- الثيمات ونستخرجها من القصائد، ولا يتم هذا العمل إلا وفق معيار تحليلي وذوقي وانطباعي جد دقيق للوصول إلى صياغة لغوية للشعر، ومن ثم إبراز هذه الجذور أو الثيمات وذلك عبر الكشف عن الأنماط والتركيب الهامشية التي تدل دلالات محددة، أو الأنماط المفتوحة على عوالم أخرى ولكنها منبثقة منها، فهي جذور وثيمات منتقاة بشكل لا نهائي على آفاق متعددة من الشعر، ولكنها تدور في هلكها، إنها إضائة للمستوى اللغوي بالمستوى النفسي أو بالعكس، هذه الأبواب هي نوع من المنهجية الثيماتية التي يقول عنها جان-بيير ريشار بأنها لمسة ندية أو بقعة ضوء تفرش ظلالها على اللحظات الشعرية.

دون خبرة، فهي بحث يتطلب الذوق والخبرة الجمالية والنقدية، وهي إعادة اكتشاف للإنسان الجوهر في لغة وشعر نوري الجراح.

(١) باب الفكرة

مفتاح (٢)

..الفكرة تنبجس في الشعر مثلما ينبجس الماء من الصخر..

يأنيس ريتسوس



"جاء دورُ الفكرة لتحرير المخيلة من شرك الجسد الخائف".

نوري الجراح

ديوان طريق دمشق والحدائق

الفارسية



الفكرة تأتي على الدوام متحررة وخارقة وعلى هامش الواقع التي تحيط بها، الفكرة متجاوزة لكل الوقائع، والأشياء والأحداث، إنها الحد الفائق في القصيدة، والتي لا يمكن تجاوزها إلا لصالح واقع افتراضي أو آثري، الفكرة في شعر نوري الجراح هي نزوع نحو عالم مشوش ولا نسقي ومضطرب وكارثي، وهي قلب وتراجع بين ما هو واضح وما هو ملتبس، بين ما هو مخلق وما هو مفتوح، بين ما هو بديهي وواضح ويقيني وبين ما هو ممتع ومستغلق وعصبي على الإدراك، الفكرة هي توتر بين ما هو مستبعد وما هو قريب، بين ما هو إيماني وما هو إسطوري، الفكرة هي صراع دائم بين ما هو قائم وما هو متخيل، بين ما هو موجود وما هو آثري؛

..مأحب الفكرة كسرتها مغنياتي،

أرى وأنتظر أحب ما رأيته،

أحب الماء الذي هز صورتي

والضوء الذي تخاطفها". (صعود

إبريل ١٩٩٥)



الفكرة في شعر نوري الجراح لها وجودها الخاص بها، لا في بحثها فيما وراء المحسوس والمعتقول إنما في تحويل

واسع وتمرورا ثاقبا في النص، كما إنها تحلم فوق بساط النص، وظيفية هذه الأبواب هي إثراء الدلالات والمعاني، فليست هي اختزال للمعنى إنما هي إثراء له، ليست تقليصا للفكرة إنما دفعها نحو تخوم جديدة ومساحات جديدة، ليست تبسيطها بل بلورتها في تخصيص إضافي، فتعبر بالشفرة من المعنى الحاف إلى المعنى المتعدد، من الحد إلى التمثيل، من النقصان إلى الزيادة، إنها إعادة ترميز طبقا لنظرية بلايش، فالزعم الجمالي ليس عملية اختيارية منوطة بالفاضل، إنما يستند على معرفة تعيد ترميز التصوص وفق وعي خارجي، وتعيد تنظيم دوافع الشاعر

الثيمة تضيء، الثيمة تمتد مثل جذر، الثيمة مثل الخلية الرحمية تدور حول نفسها وتمتد لامتطاق دلالات أخرى، دلالات يتم إدراكها والإحساس بها عبر شبكة كاملة من المعاني التي تولدها. الثيمة تنبع في شعر نوري الجراح لتولد أشكالا متنوعة ومعان مختلفة، يمكننا جردها وإحصاؤها عبر ما تخلفه من آثار، الثيمة تمتد وتتشكل عبر تراكيب لغوية وشعرية متردفة، ترتبط أيضا بجذرها، فثيمة النوم تولد معاني كثيرة، وتولد ثيمات كثيرة، مثل: السير، الشراشف البيض، المخذة الطائرة، وثيمة المرأة تولد: أدوات الزينة وأكسسوارات المرأة وتناثرت العالَم... أشكال لا شعورية وسايكولوجية نلتقط عبر أسلوبها ونسقها اللغوي النسيج الجمالي في شعر نوري الجراح، ولتلتقط أيضا الرموز السايكولوجية الموهلة في القدم، والتي تشكل الشبكة الباطنية لدلالات إحساس الشاعر وأفكاره.

إن نوري الجراح شاعر غامض يلجأ إلى متحف من الموضوعات والصور والإيقاعات الدلالية لإيضاح فكرته عن الوجود الضائع في عزلته المأساوية، إنه يبحث عن اللمعة الأولى والتي توزع تفرعاتها بصورة إشعاعية، وبطريقة تولدية، شعورية ولا شعورية أيضا، النوم يولد إيقاعا خاصا به، والدهشة تولد نقراتها وأصواتها، والدهشة تولد أسلوبها، والحب يولد صوره وتمثيلاته، والفتنة تولد تعبيراتها، إنها جذور تتألف مع بعضها وتولد تجويفا موسيقيا، ولحناً أوركسترايا كاملاً، إنها وحدات دلالية تشير إلى مدلولات باطنية بتوحيدها وإيقاعاتها.

نحن هنا أمام مسام أبواب: "جذور/موضوعات/ثيمات/خيالات/شفرات/ دلالات/ كلمات-مفاتيح/ علامات" مولدة ومبدعة، نحن هنا أمام أبواب متخيلة لصور متخيلة، ليست بديلا عن الديوان، ولكنها أشمل وأوسع منه، ذلك لأنها تتراوح في حيز خيالي



على نحو أكثر تكيفا مع المعنى الجديد المسند إليها، فهي ترميز وإعادة ترميز للقصائد وفق تسلسل تجريبي، ومن ثم تسلسل تأملي وتعيد موضعة القصائد في إطار جديد يتجاوز المعنى الملموس إلى المعرفة التأملية، ويتجاوز الخيال الأولي نحو الإدراك، ويتجاوز القراءة الأولية نحو النظر النقدي، إنها خبرة جديدة تدخل الوعي بهيئة نظام، ولا تمر هذه الخبرة تلقائيا أو تلقني بالنص لقاء عابرا، إنما هي قراءة محفزة، لا يمكن أن تدخل الوعي

”أَتَأَخَّرُ لَأَنْسَى أَزْهَارَ الْفِكْرَةِ
تَرْفُفُ،
وَهَوَاؤُهَا يَتَفَرَّقُ“. (طريق دمشق
والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

♦
إن الفكرة في شعر نوري الجراح
هي تحويل كل ما هو أسطوري إلى
واقعي، وتحويل كل ما هو تاريخي إلى
حالي، وتحويل ما هو مسرحي إلى
حياتي. إنها كشف في قصص
بوسيدون وتليماكوس وأوديسيوس
وهاملت عن الخداع والزيف والعدم
والموت والحرب والفظاعة والانتقام
والخيالة والفيرة. إن الفكرة في شعر
نوري الجراح هي الملونة التي تقوم
على استحضار الوعي في القصيدة،
وهي ترجع انهيار المعنى في الحياة
إلى النوازع البشرية الفظيمة، فالملونة
ليست سقوطاً أو عدماً، إنما هي مثل
الجرح في شعر آدموند جابيس، هي
تجدد وتخلق، فالجرح في شعر
آدموند جابيس يخلق الإنسان، أو على
غرار البرق في فلسفة هيراقليطس،
البرق الذي يخلق الكون:
”مضطجع على جنبي،

و
النمطُ

يومضُ

في

فراغ

الفكرة“ (حداائق هاملت ٢٠٠٢).

أو:

”تَزَعِقُ السَّاعَةُ، وَالضَّبْجَةُ تَحْطَفُ

وَتَمْلَأُ الْأَنْدِينُ

لُبِّي حَائِراً، وَجَمَالَ الْفِكْرَةِ يَوَارِينِي

فِي سِتَافَرٍ خَائِفَةٍ“. (طريق دمشق
والحديقة الفارسية ٢٠٠٤).

♦

(٢) باب النوم

مفتتح (٣)

”الحبُ نَوْمٌ فَلَقُ“.

(نوري الجراح

ديوان كاس سوداء ١٩٩٣)



الفكرة في شعر الجراح طاقة محررة وخارقة، وطاقة قديمة وأزلية

التأويل أو القيمة الافتراضية للمعالم
وميضاً متسارعاً يتلأل بصورة
متواصلة ليختفي في النهاية على
سطوح الوقائع، ويتناثر ضروءاً
وشعاعاً براهاً على عتمة الأشياء:
”جاء دورُ الفكرة لتحرير المخيلة
من شرك الجسد الخائف“. (طريق
دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤).

أو:

”الفكرة تمزق الجسد“ (طريق
دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)
فالفكرة لا تعبر عن نفسها
بوصفها وحدة قائمة بذاتها، أو
منتصبة بكشافتها وتمائليتها، إنما
تكشف عبر المخيلة عن تهايمها في
العالم، عن قدرتها على التماهي
الجوهري في العالم، هي ليست
إدراكاً يقينياً إنما هي اضطراب أمام
كل واقع وتعرُّش أمام كل يقين، هي
خوف وتراجع ورهاب، هي تأخر
ويطء أمام زمن يمر ويلعب:

”إن الفكرة هي.....

أَتَأَخَّرُ خُطْوَةً،

يَمُرُّ الزَّمَنُ وَتَلْمَحُ شَقَرَتُهُ“.

(حداائق هاملت ٢٠٠٢).

أو:

الوقائع إلى كسر وشظايا كثيرة تمكس
أرواحاً مصفرة ومنمنمة، فكل شيء
عبر الفكرة يتعرض للزوال والتبدل
ويواجه الانقسام والتبعثر، وكل شيء
في شعر نوري الجراح يدخل إلى
الغربة والافتتان والموت، فتتجلى
القصيدة-الفكرة بلفتها الباروكية
لإدراك واقع شعبي يعلن عن عدميته
ولا جدواه، بل يعلن عن امتزاج بين
الفكرة ذاتها وبين الواقع الشعبي الذي
تحرك جوهره إزادات وتمثلات مثل
الزمن والمناخ والذاكرة والخيال، أو
الذي تحركه وقائع كونية خفية مثل
الأحداث التاريخية والأساطير والإيمان
والمعتقدات، أو تهيمن عليه وقائع
محموسة ومبهمة في آن مثل الحب
والفيرة والحمد والانسحاق الإنساني
والقتل:

”أَفْتَحُ الصَّخْرَةَ الْخَضْرَاءَ؛ عُرْوَةَ

الفجر

أَمْرٌ وَفِي ثِيَابِي رَاحَةُ الْمُنْرَعِ

أَرَى اللَّهَ وَالْحِمَامَانَ يَنَامَانِ فِي

العشب؛

أَخْرَجُ وَأَمْشِي فِي حُلَامِ

الفكرة“ (حداائق هاملت ٢٠٠٢)

♦

إن الفكرة في شعر نوري الجراح
هي طاقة محررة وخارقة، طاقة قديمة
وأزلية تأتي بشكل متسارع ومدوم
لنكتسح عتمة الأشياء، وبالرغم من
أنها لحظة خاطفة بإمكانها اختزال
المعرفة في جملة أو صورة أو لقطة، أو
مشهد، إلا أن لها قدرة على إثارة وعي
الشاعر بصورة ثابتة، كما أنها تعبر عن
نفسها عبر تناقضاتها ومفارقاتها
وتعديديها. إن الفكرة هي وجود حقيقي
في شعر نوري الجراح، ولكنه وجود
توتر على الدوام، لا بسبب قدرة اللغة
على خلق توترات متناقضة ولا نهائية،
إنما لأن هذه التوترات قائمة حتماً في
الوقائع التي يخلق فروعها النص،
فالفكرة في شعر نوري الجراح هي
توتر على الدوام بين المخيلة والجسد،
توتر متواصل ومستمر يجعل من

◆

ليس هنالك من شاعر أفرد مكانا للنوم في شعره كما أفرد له نوري الجراح.

النوم في شعر نوري الجراح دلالات متنوعة تتشكل على قاعدة المعنى وتقيضه، دلالات مسكونة بتأويلات وتمثيلات مختلفة، تتخذ مغزاه ومنهجا من السياق الذي يشكلها: إنه يقظة أزلية منووعة من قبل الله كما أنه سبات أبدي، إنه خيال خلاق يتفجر لحظة الشعر ولحظة العشق كما أنه واقع ضروري يستولي علينا ويسلبنا وجودنا، هو انضباط في الجسد وانقلاب عليه، هو مكاشفة ووضوح وظهور وهو ضموض مفلز وشائك ومسند، هو تشكل وتوثب وارتقاء وانتفاع على المخفي، وهو مخفي، هو سفر لا يبدأ في أغوار الروح ومقاومة لما يتعرض له الجسد من كبت وتشويه، وهو امتلاك ما ورائي لكل ما هو عصي على الامتلاك وهو خسران أيضا، هو صعوة خدرة وهو غفوة دائمة، هو قدر الشعر في انبجاسه وتوجهه وحضوره ووجوده، وهو قدر المشق والماضين في يومهم وحياتهم ووجودهم وكنونهم وحضورهم وغيابهم، هو موت رمزي وهو حياة أبدية، إنه تداخل عمق من أفكار ونواز وأحاسيس:

الليلُ نومٌ أسودُ،
الليلُ قبلة طائرُ،
حطامُ زهرةٍ في أرضٍ
ويدُ،

تركها الله

في سريرٍ. (التقصيدة والقصيدة في المرأة ١٩٩٥)

◆

يظهر النوم في شعر نوري الجراح بوصفه استكشافا لكل ما هو خفي، وتقريرا لكل ما هو بعيد، بل يظهر أحيانا بوصفه مواجهة كينونية مع كل أشكال السلب والاختزال في اللحظة، ويتحدد في بعض القصائد بوصفه مقاربة لذات في بعدها الآخر، أي

النوم في شعر الجراح دلالات متنوعة تتشكل على قاعدة المعنى ونقيضه

بعدها الميتافيزيقي، فهو البعد المفارقي في الحياة لأنه البعد القريب من الموت، ويرقد في كل حي ما هو غاف أو شبه غاف، وبهذا المعنى لا يكون النوم في شعر نوري الجراح تشخيصا لماهية أو تجميدا لكيونة معينة، بل معاشة لمعنى ما واحتواء دلالات للواقعة كرمز، فهو معنى فائض يستمر ليشرى وجودنا وكنوننا، وهو رمز مكشوف في أبجديّة معاشة بالحواس وممززة بالوجود ومجسدة بالشعر، ويتجلى في الكتابة كقوة لها القدرة على مسرحية حركة الواقع، وحركة الحب، إنه كون احتفالي وطقسي لأنسية الشعر، وكون احتفالي وطقسي يتضمن صياغة وجديّة للعالم الأرضي وللحياة وللإنسان:

أنا النومُ. غَمَزْتُ العذارى في
فُرْش الليل
لحساب الرّقه. رَمَقْتُ أوَّلَ الدلائلِ
تَمَعْتُ قَلْبِي بالوردِ
أَكْوَابُ عَصَا مَبْطُوءةٍ
أَكْوَابُ.. أَكْوَابِ.

أنا الليلُ. قَرَشْتُ لِي الأُسُرَةَ
وتقاطرت الوسائدُ من الغرفِ
أَجْنَحَ وهَيَامٌ.. قَمَصَانُ نومٍ
متروكة

والسُرَى يَهْبُ النواهدُ أهْمَارَهَا.
الغُرَى يطأ أرصفة بعيدة. (كأس
سوداء ١٩٩٣)

◆

النوم في شعر نوري الجراح هو حقيقة مجازية، وحضور ميتافيزيقي يتجاوز بكثير حقيقة واقعه الخاص به، ويتجاوز بمقاسه فصحته المعنوية، ورأسماله القيمي، إنه سلطة داخل

الكنهية، وسلطة داخل الوجود، وقوة تتفاعل مع عناصرها في داخلها، وتمتزج مع عناصر الآخرين، وامتداد خفي يتفاعل مع كل ما هو كائن، ويتفاعل مع كل ما هو ليس بكائن، النوم في شعر نوري الجراح يعيش تضادات متجاذبة وتناقضات وتباينات في وحدة واحدة، ما دام النوم يعيش هينا وبنا وعبرنا، إذن هو مجادلة الجسد مع غرائزه، وهو قدرة الجسد على تحسين نفسه وتطهيره، إنه لغة جسدية محضّة، وهو لغة غير جسدية أيضا، إنه إيماءة وتحريض وتفعيل للروح: "وحياتي، التي هي نومٌ، هي حصانٌ أهدمُ بمروري الشفّافُ الورديُّ أخلصُ جسدي الذي هو ماءٌ وليلٌ". (طفولة موت ١٩٩٢)

◆

النوم في شعر نوري الجراح علامة على الشعر، ودلالة على الحب، وإيماءة من الحياة، وشبه مع الموت، إنه موقع الاستمرار في الحياة والتحكم بها، وهو انتفاضة روحية لإثراء الوجود وخدته واستهلاكه، إنه موسيقى الجسد التي تصمد بصورة لا مادية ولا علائقية، إنما بصورة استنكارية واستحضارية للحب، إنه إثراء للكينونة وتوسيع وتمييق لحسودها، إنه إثراء لمعانها، فهو يتشكل من النفس بوصفه صيرورة محرّضة على الحلم والشعر والحب، ويوصفه صيرورة تؤدي إلى توازن الروح في عالم قلق، ولها القدرة على التثوير، وعلى جعل الجسد يتلاشى في الكون ويذوب فيه، إنه الانفتاح الكلي على اللاهثاني ويسمى إلى معانقة كل ما هو شفاف:

نَمَ في جَمَانِ الوقتِ
نَمَ في رُخَامِ الماءِ

الموتُ حَمَلٌ كَيَابِي. الموتُ رَفَعُ قوسي
الموتُ دَفَعُ وتَلَقَّى نَهْضَةَ المنحدرِ.
صرختي تتشقق وسماي تميدُ.
(صمود إبريل ١٩٩٥)

(٢) باب المرأة

مفتتح (٤)

"هيروديا يبني وبينك يوسف
والوردة التائهة"
(بوريس باسترناك)

"أنا يوسفُ المرأةُ التي هَلَكْتُ في
حُفْرَةِ الضَّوْمِ
وهي نازلةٌ على سَلَمِ الحريقِ".

(نوري الجراح
ديوان حدائق هاملت ٢٠٠٢)

المرأة مطهر، المرأة إنقاذ، المرأة
رمز له القدرة على تأنيث العالم
والوجود والكائنات والأشياء المحيطة
به، المرأة مرغوبة وممنوعة، المرأة هي
الأنثى الخالدة التي لا يمكن تحقيقها
بالفعل، فتضمنها اللغة من احتمال
وإمكان عبر الشعر، شعر المرأة نسق
خاص من اللغة المضبوطة والمنحوتة،
غير واضحة، لا يمكن التقاطها، لكنها
موجودة في اللمسات الصغيرة،
والإشارات العابرة، والملاحظات
الساطلة عن المعنى الصريح، وهكذا
تكتسب قدرتها على استحضار العالم
برمته بوجودها. شعر المرأة تجريد
لكنه مشبع بفنائها تبلغ نقاوة عالية،
شعر طليق، سري، غير ممسوك،
يقاوم وهو ينطوي، يغشو بشكل لا
يقاوم، ولا يستقر، ولكنه يتفجر
بوضوح أيضا. ولا يصل نوري الجراح
لهذا الكائن الرمز إلا من خلال
الفوضى التي تجتذبه، ومن خلال
التكثيفات المتعددة في اللغة، وأحيانا
من خلال الجنون:

"في وجه المرأة الجميلة
بحيرتان
في كلِّ بحيرة أنا". (ديوان الصبي
١٩٨٠)

إن وجود المرأة في شعر نوري
الجراح ليس وجودا عابدا أو عابرا، أو
وجودا هامشيا، مطلقا، إنه وجود
جذري، المرأة ليست حافزا للخيال، بل

أمير نائم وحمة تنتظر نوري الجراح

مقالة من

للمرأة والرجل
علي بحر



هي الخيال، المرأة لا تكشف عن معناها
الأصلي إلا من خلال إضغاثها معنى
جديدا على الأشياء المألوفة، ومعنى
غامضا وملتبسا على الأشياء الواضحة،
ومظهرا مجهولا على الأشياء المدركة
والمحسوسة ومظهرا لامتهاها على
الأشياء المتناهية، إنها كلمة مألوفة من
غير السياق الذي يشحنها، غير أن
جنوتها، جذوة صراعها لا تخبو ولا تهدأ
إلا حين تتحدد في أطرها الجدلية مع
الأشياء ومع العالم، إنها الطاقة
اللامتناهية لرموزها، فلحظة ولادة
القصيدية هي لحظة ولادتها من العدم:
مضى مات كلُّ هؤلاء المبتهجين
والكؤوس في أيديهم
وتلك التي هُربَتْ بقطرة التَّهْيِيزِ على
قميصها السَّكْرِيِّ
أي سَرِيرِ حَصَنَةِ انْتِسامَتِها (حدائق
هاملت ٢٠٠٢)

يحاول نوري الجراح أن يكمل في
جسد المرأة قيما أخرى، أن يعيش في
جسمها حياة إيروس الكبير، ولكن
بصوفية ووجد، إنه يتجاوز التمري
المفضوح والانهماك السطحي نحو
الأناقة اللقوية وحساب الحلم وتقديس
اللذة، إنه يتجاوز الرضى المتعرج نحو
المساعدة المطلقة، ويتخطى الانفعال
والعوانية المكبوتة والهلوسة الجسدية

والتي تبرز هذه الأيام بقوة، وبشكل لا
شموري في قصائد الموضة الجنسية،
ويتحرك بشكل متضبط نحو رهبانية
أكثر صرامة وأخلاق إيروسية حقيقية:
"أعشُ شفنتك الجريحة، وأقَطِرُ
الأزَلْ".

الوجود يشقى، والألم يضيء أوراق
الليل.

هواءٌ طفيفٌ وملون هواءُ النوم
ونجومه الخفيفة على السُمرَةِ المستلقية.
يا لُحَيَّاتِ اللَّيْلِ تَمَشُّ جَسَدَ اللَّيْلِ،
تَكْسِرُ تحت أسناني،
وعَبْتُ،

يا وردة متوارية، يا سُرَّةَ الوجودِ
المتواري،

أيها الأبدُ

لجائع

انتظر، وصارَ له رُغيفٌ.. (ديوان
طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

المرأة ليست كتلة واحدة دون صدوع،
وبالرغم من الشسفت وفورة الحب
والافتتان اللاهي بالمرأة، هناك امرأة
يوسف والشاعر الرهيب الذي يتخلص
بفناء من مزق دامية، إنها البرهان لكنها
ليست النفي الداخلي الذي هو رفض
للحياة، إنها الجهد المزدوج للخيانة
والحب لكنها ليست إشارة للعزلة
المجففة، ومع ذلك فهي الندبة، الندبة
القديمة التي تنضج سائلا حارقا
ومضطربا، وهي الوجود العاري لجرح
يتفتح ويصرخ:

"أنا يوسفُ المرأةُ التي هَلَكْتُ في
حُفْرَةِ الضَّوْمِ

وهي

نازلة

على

سلم

الحريق" (ديوان حدائق هاملت
٢٠٠٢)

◆

(٤) باب العالم

مفتتح (٥)

"إن من لا يحب العالم عليه أن يعلن

عن نفسه
(لوركا)

هكذا وجدت نفسي هي ذلك المساء
بين فتيان قصتُ أَسْتَهْمُ كلماتٍ
وكلمات وكلماتٍ

وهامٌ على رفيفِ قلوبهم المعطوبة
فراشٌ أبيضٌ...
وطوال الليل كان الليلُ يرتطمُ في
الأعالي:

(نوري الجراح
طريق دمشق والحديقة الفارسية)

يمرّ شعر العالم عن نوع من الكوزمية
الغامضة (لفظة من الفلسفة الوجودية
تعني أن العالم كيان مستقل بذاته) ولا
تظهر هذه الكوزمية المتجددة إلا عبر
تأمل العالم ومظاهر العالم بشكل مكثف،
عندها تبرز الحياة اليومية بقوة، تبرز
بكل تشابكها وغموضها وتمتعها، وتكون
وظيفة اللغة الشعرية هي صهر العالم
وتدويعه في الصورة، أو اللقطة، عند ذلك
فقط تنفتح مستويات اللغة الشعرية على
مستويات دلالية جديدة، ويتحول العالم
من إشارة غامضة ترتبط بشبكة من
الإشارات الفاقدة للمعنى إلى إشارات
ذات معنى، وتصبح اللغة الشعرية أكثر
وضوحاً في رسم التفاصيل الحياتية
واليومية بشكل بصري، إنها القدرة على
تكثيف العالم واختزاله في اللغة عبر
السرد والوصف والتقنية التصويرية،
وتتحول القصيدة أداة تكشف أسرار
الحياة، وتتقصى خفايا العالم وألفاظه
وغموضه:

لندن أوسع الليل، وقتٌ يؤولُ
السكّيرُون إلى مقاعدهم في الأذهار
وتَضَعُ الأرضُ بُخاراً رطباً (طريق
دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

أو:
توقف الباص براكبه النائم
وترك السائق المقود
صعد
بعذائه المطاطي
ونظارتة الطبية

يظهر العالم أحياناً في شعر الشاعر تعبيراً عن قوة غامضة أكثر ضراوة ووحشية وخضوعاً لفكرة الوهم

وتاج المهنة ذي التمر
صعد السلم الدائري
وسكنه بين أسنانه
تلمع في بهوت الضوء. (ديوان
مجاراة الصوت ورجل تنكاري ١٩٨٨)

يظهر العالم أحياناً في شعر نوري
الجراح تعبيراً عن قوة غامضة، أكثر
ضراوة ووحشية وخضوعاً لفكرة
الوهم، أو الحلم تشده حكاية صغيرة
تصنعها ثقافة شعرية ومختبر لغوي،
ويظهر أحياناً وكأنه عالم فج خاضع
لتركيز القوى الحيوية والخطرة، تدفقه
على الدوام ضرورة درامية تنبثق
بوصفها ضرورة لتعبير متميز عن
الحياة برمتها، وصبر هذه الرؤية
اللونية والضوء والظل الذي يصنعها
توهم الصور الهائلة والجارفة: تيار
دمشق، الكاسخ، حضور المدن، الموسيل،
دمشق، لندن... لكن جوهر الفن يمتزج
مع آتفه الجزئيات اليومية، ويعترض
إلى النحت، والمصاغة، والصرامة في
انتقاء المفردات الأكثر حسية، والأكثر
يومية، والأكثر عادية، ومن ثم يتم
صياغتها في إطار حياتي، مع مجانية
ظاهرة في آخر صورة في القصيدة،
ولغة استعارية محسوبة دون ثرثرة
لفوية، مع قدرة هائلة في الانتقال من
لغة استعارية جزئية إلى لغة استعارية
كافية:

عمالٌ كأمس الحليب، وصمغة
الجريمة، واستاد الأحد...
قَدِمَ المليونير وجنّازة الغريب،
والتلويح بالقمصان،
فتَحَ البابُ ودخل رئيس الوزراء
بملايس الصيد،
فَتَحَ، مرةً أخرى وأطلَّ نَمِرٌ وتوارى

هي الغَبَش.

أما الآن، أعني منذ الآن،
وكُلُّما فتح بابٌ

سيصطادُ الغَبَشُ لاعباً جديداً.
(طريق دمشق والحديقة الفارسية
٢٠٠٤)

في شعر العالم يتم استحضار العالم
عبر اللغة، وتحول الملاحظات الأولى،
والأفكار الفجة، والرؤى، والإيضاحات،
إلى محاولة لسبر العالم وهتك أسرارهِ،
فالعالم التي تبصر، واليد التي تلمس
تتجاوز في الشعر كل ما هو ذهني وتعبر
به نحو ما هو تمثيلي، ثم تؤدي في
الشعر إلى نوع من المصالحة مع العالم.
إن شعر العالم هو نوع من الشفء،
شفء واغتيال بالعالم، هو الوصول إلى
السعادة البكر بواسطة الانصراف الكلي
بكل ما يحيطنا من ناس وأشياء وأدوات
وحالات وكلمات يطرحها كل يوم علينا
هذا العالم الذي نحيا فيه ونعيش به،
وقد عرف نوري الجراح أن يرسم ما
يحيط به ببساطة كافية، فالفنّس تمر
كفاية عبر الوهم لتحمس الفرح
والشفاء والحب والألم بواقعية غنائية
تتوق بكثير تجريدته الرمزية، فالمناظر
المدنية المتألقة أكثر قوة وأكثر عدوية
وأكثر حرية في شعره من كل شيء، وهي
ليست وليدة كلمات أو آثار ريتوسية بل
هي قصادة من الاحتكاك الخشن
بالأشياء:

وأحب هؤلاء الذين أحببت:
المراهقي المضارب في البورصة،
بشعره الخفيف وخطواته الوئيدة
الكويتيّ المريض على النخالة، وساقه
المعطوبة

الفلسطينيّ اليافع في مدرسة اللغة
اللبنانيّ الأفاق وشبكة الأمراء
السوريّ الثالث بعصائلته ودموعه
الأردنيّ العابر
الإماراتيّ السعيد بقميصه المشجّر.
(طريق دمشق والحديقة الفارسية
٢٠٠٤)

السَّمَاءُ ترسلُ هداياها إلى المنزل
وفي الأثر المديد على الشراب
الأسود الطري
المسيرة المابتة لدودة القز. (ديوان
كاس سوداء ١٩٩٣)

♦
إن الخاصية المنقطعة والفاضضة
تؤدي في شعر نوري الجراح إلى نوع
من الشعر الصوري، وهي قصائد ذات
طابع علاجي واضح لمسائل مبهمة في
الكون والحياة، وتشكل هذه القصائد
عن طريق تتابع صور متعددة، مشحونة
بمناصر ملموسة تتماسك عبر أدوات
الربط.

إن العلاقات التركيبية والنحوية
على المستوى اللساني تؤدي إلى فرز
معان جديدة، وذلك من خلال
الانكسار غير الاستطراذي لتمثيل
الحقائق للموسوعة والكائنة في الوجود
الماري للأشياء، وتؤدي هذه العملية
بالضرورة إلى تمثيل صوري جديد
لهذه الحقائق، وتؤدي إلى تراكم معان
جديدة غير المعاني التي يألفها العلم.
إن الاكتشاف العلمي الشعري هو مثل
الاكتشاف الفلسفي يتم عبر القضاء
التصادفي بين الشاعر والأشياء، وإذا
كانت النفعية هي التي تمنح الاكتشاف
العلمي شرعيته فإن الأثر الجمالي هنا
هو الذي يمنح الاكتشاف الشعري
شرعيته، فالتأثير الجمالي له طابع
علاجي للأرواح التي تبسعث عن
التاسق في الكون عبر التنافر،
والواقع عبر الخيال:

“وجهه صورة لنفسه عن نفسه،
خواتم من فضة مسروقة
زحل الحجرات كلها
يتنفس قريباً من أعناقهن
قريباً، قريباً من ارتعاشاتهن
الدهية
إنه

لصن القبل التي ينفرط عقدُها.”
(ديوان الصبي ١٩٨٢)

♦
الدهشة تفتح الواقع على شتى

نوري الجراح

كأس سوداء

السبيل
سجين

الدهشة في قصائد الشاعر هي نتاج طبيعي عن التعاقب النوعي الذي هو إهمال الجوانب المنطقية في اللغة

نوري الجراح ويسندها ويقويه.
يتمتع الإنشاء التوليقي للصور في
شعر نوري الجراح على حيوية القيم
المنقلة لكل قطعة منفردة، حيث تخلق
هذه القطع المبهمة وعبر هيئتها
الخارجية نوعاً من الانطباع المفكك،
والإطار اللغوي اللا متماسك، ولكنها
في الحقيقة تميز منطق الخيال
الإيحائي عند القارئ، وتتحول المجاورة
المتنافرة في شعره إلى نوع من
الجانسة بين المتناقضات، وعبر
استخدام أدوات الربط بين العناصر
المتنافرة تشكل الصور وتتراكم على
بعضها، غير أن هذه العناصر المتنافرة
والتي تجمعها أدوات ربط نحوية فقط،
توحي عبر الروابط اللا مسببة
والنوعية وعمليات المجاورة الصورية
بعلاقات جديدة، غير محدودة،
وبصورة متناوبة، وقد تترك فجوات لا
يمكن أن يملأها إلا عمل الخيال:

تفاح المطر
شجرته متكاً شخص في ظهيرة
مركز دوران المنزل.

(٥) باب الدهشة

مفتتح (٦)

الشعر هو دهشة الشاعر بمالم يقح
وراء العالم
(غاستون باشلار)

♦
العطر ضحكاً يتصنّب والكؤوس
تتقاطر.

(نوري الجراح

ديوان طفولة موت ١٩٩٢)

♦
الدهشة في شعر نوري الجراح لا
تنتجها المفارقة اللغوية، أو الصور
المجازية المتنافرة، أو الصور-القطايات،
أو المحاكاة التكمية، أو الاستمارة
والاقتباس وحسب، إنما تأتي أيضاً مما
يطلق عليه إزرا باوند بتجزئة المعنى
Fragmentation of meaning.
وهو التأليف composition بين معان
متنافرة لتوليد الصورة، فهذا الخيال
اللامترابط والبرقي والنتاج من حرية
مطلقة يشكل جوهرها نوعاً من
الاندھاش بمالم مترابط وضروري في
الظاهر ومتناظر وحر في حقيقته، وهذا
الخيال يؤلف أيضاً بين صور تعتمد
التصادف اللغز، ويقوم بعملية مجاورة
بين معان مختلفة، ويقدم ما هو ملموس
عبر الوضوح في العبارة والانفصال عن
الاستمرارية التقليدية، والتركيز على
فرض علاقات اصطناعية بين ظواهر
طبيعية في الحياة، وبناء قيم جديدة
شديدة التباين عن القيم القديمة:

“ضحكتك على المنعدم الضيعة،
ذم القمر،
ضحكتك ضد قميص.” (ديوان
حدائق هاملت ٢٠٠٢)

♦
الدهشة هي نتاج طبيعي عن
التعاقب النوعي في قصائد نوري
الجراح، والتعاقب النوعي هو إهمال
الجوانب المنطقية في اللغة عن طريق
استبدالها بالتعاقب السببي، حيث يميز
هذا الاستبدال الضروري القسم
الإيحائي والعناصر التصويرية في شعر

والحس العدمي الراسخ، فالحب جميل
لكنه قصير العمر أيضاً، ومن هنا تأتي
مأساته:

”الْقَلْبُ أَوَّلًا، ثُمَّ يَأْتِي الْحُبُّ
أَسْرَعُ مِنْ حَرَكَةِ الْيَدِ
أَبَدُ مِنْ رِيعَةِ الشَّمَةِ
أَكْثَرُ شَفَافِيَةً مِنَ الْفَرَاشَةِ
وَأَقْصَرُ عُمُرًا مِنَ النَّحْلَةِ“ . (ديوان
النصبي ١٩٨٠)

♦

الحب افتتان أيضاً، وجمال ونزوع
نحو الحياة، مؤصل وغامض. الحب
تبار جارف مليء بالأسرار، متوحش ذو
ذاكرة غامضة بحكايات عجيبة
وغامضة. التعبير الحاذق في قصائد
الحب التي يكتبها نوري الجراح يتلأم
بشكل مذهش مع عاطفة الحب، إنه
عابث لكنه شرعي، جميل لكنه غير
عادل بالمرّة، إنه مستعد وقادر ومتمدّد
يقود إلى شغف غريب بالآخر، وإرادة
بمنح الحياة معنى، إنه من الصعب
فصله عن نوري الجراح ولكنه لا يزيل
الأقنعة، فهو معقد وسعيد وشهواني
يستدعي بشكل فاخر كل حياته لا
ليظهرها إنما ليخفيها، إنه سعادة
شاعر يمجّد الحياة وريف الحياة بشكل
رائق لكنه واثق من نهايته بشكل
مأساوي وحزين. قصيدة الحب مكتوبة
باجمل لفة وتقود على الدوام إلى
استسلام موت تطهيري، الحب تصوف
أحياناً يمزج ما هو إلهي بما هو بشري،
هو صلاة وانتفاء، هو صعود وابتداء.

الحب يحول الحياة كل الحياة إلى
جمال، الحب له مهمة روحية تعيد اللفّة
الشعرية إلى غنائيتها وإيقاعها الأصلي،
تعيدها إلى سعادتها. الحب واضح
ورائق ولكنه مغلّق أيضاً مثل حجارة:
”حُبُّكَ الْمَنْظَرُ وَمَا تَحْرُكُهُ فِي الْمَنْظَرِ
الْجَدَارُ اللَّامِزُ، الشَّرْحُ الْعَمِيقُ.
وَمِنْ ثَمَّ، حُبُّكَ، الْوَرَقَةُ خَضِرَاءُ
وَقَوِيَّةٌ
يَاقَعَةٌ وَخَضِرَاءُ. خَضِرَاءُ وَخَفِيفَةٌ
وَمُتَوَجِّهَةٌ
وَخَضِرَاءُ فِي الشَّرْحِ.

المرج الحميمي بين الصفات الإلهية
والبشرية، وبين الخصائص الأنثوية
والذكورية، وبين السمات البشرية
والوحشية، يتجسّد تبار كاسح من الصور،
ويركان هائج من الانفعالات، وإشعاعات
لا تنتشر إلا بوصفها فيضاً من روح
ممتدّة، فيضاً من روح يرقد على
سطحها أو في أعماقها مفهوم صارم عن
الحب بوصفه اتهاماً للمحبوب، أو ذوباناً
به، وفي داخلها مفهوم صارم عن
المحبوب بوصفه موجهاً خفياً لكل شيء
في الكون:

”إلهي الذي في البيتِ
كلّ ليل، في السريرِ
إلهي الذي يوصلني جميلاً
ويسلمني أمره ويتركني
نائماً، نائماً“ . (القصيدة والقصيدة
في المرأة ١٩٩٥)

♦

تستمدّ ثيمة الحب في شعر نوري
الجراح على الحكاية، وهي ثيمة أقرب
إلى الكآبة وأكثر رومانسية لطيفيان
صوت الشاعر عليها، إنه يصوغها بشكل
نستبين منه موضوع الحب المستحيل، أو
الحب المنعوم، أو الحب-الموت، إنه
يتعمّق عبر السرد أثر محبوب غائب:
(امرأة أو إله، لا فرق في شعره، فهما
يتبادلان الأدوار)، بماطفة شديدة وحزن
غامض يؤدي إلى نوع من التلهيـس
المضطرب، غير أننا نصل، وسط هذا
العذاب إلى الرغبة المتطرفة التي لا
تهبّ، وكأنها روح علوية تفيض وتتشر.
تجربة الحب في شعر نوري الجراح هي
تجربة رمزية وجمالية معاً، تجربة
متفجرة تقود على الدوام إلى عالم ثم
تنسف هذا العالم، تقود إلى حضور ثم
يزدهر الغياب، مفامرة عابثة تقود إلى
الانهيار والجنون والترهب، تجربة تضع
العالم في مرحلة احتضار، وتؤرّخ لنهاية
حلم يجد نفسه معادلاً للموت، ومن هنا
فإن قصائد الحب عند نوري الجراح هي
خيار الحالم الذي يجد نفسه في صراع
مع المرأة، وصراع مع الورقة البيضاء،
والتي لا تتجّ إلا نوعاً من الخواء العظيم

أبعاد الممكن والمحتمل سوريا، الدهشة
في الشعر تجعل من الواقع وهماً ينطوي
على جوهر تكويني ومن الصورة قوة لها
اتصال وثيق بما هو إنساني خالص،
الفطية الإنسانية تتفجر عندما يمزج
الشعر بين الواقعي والوهمي، وتؤكد
التجربة الإنسانية عند إدراك التجانس
الكوني في كل ما هو لا متجانس، إن
الواقع في الشعر هو إمكانيات سورية
مفتوحة على كم غير محدود من
الممكنات، ومع ذلك فهو متجانس من
ناحية المنظور الجمالي الذي تقترحه
القصيدة:

”لنّني أعدو على بلاطات كبيرة
في مدى ما قَبِلَ الإدراكُ
أعدو إلى أن يتبّيه النّيلُ
إلى مرور الشّجرة في عقّبه
حينئذ تستحيلُ البلاطات، وتَميلُ إلى

أعلى

رافعة نافورة الصياح“ . (ديوان مجازة
الصوت ورجل تذكاري ١٩٨٨)

♦

(٦) باب الحب
مفتاح (٧)
”أنت مؤلّ، وأنا حبّنا الناقص“ .
(نوري الجراح)
ديوان طريق دمشق والحديقة
(الفارسية ٢٠٠٤)

♦

تبرز ثيمة الحب في شعر نوري
الجراح أشدّ مرارة ومأساوية وخضوعاً
من آية ثيمة أخرى. فبالرغم من الانهيار
المتسلط والإعجاب الشديد بالحب
بوصفه قوة حيوية وخطرة، إلا أن
القسوة تظهر بقوة عاتية وفي أكثر
تعبيراته الدرامية تميزاً. إن التعبير
المتخاذل والملاوذي أمام المحبوب يتم
بصورة مطردة ودون انقطاع، ولا يظهر
بفوارق ظلية مع نبذة الثيمات الأخرى
إنما بتباين صارخ وواضح، فيمكننا أن
نتلمس تحت النبذة الحزينة والهادئة
عواطف هائجة وجارفة، وفي التفاصيل
الصغيرة مادة كثيفة وشديدة، وفي
الخدلان رؤية هي الأكثر عنفاً، ففي هذا



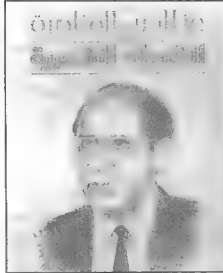
اللغة من حيث هي وعاء للتجربة الشعرية ومحتواها. وبما أن الشاعر ينشد التأثير في الإنسان المعاصر والتعبير عن قضايا ومشاعره وإحساساته فإن اللغة الملائمة لذلك هي اللغة التي يسميها في كل يوم، بل في كل لحظة، ويقرأ بها صحيفته والكتاب الذي يتاح له، ويشاهد بها ما يبت من برامج في الشاشة الصغيرة، ومن قصص وأفلام تعرض على الشاشة الكبيرة. فضلاً عما يراه في الإعلانات واللافتات وما إلى ذلك من أشكال التعبير اللغوي التي تمتلئ بها الأجواء من حولنا ومن حول الشاعر والقارئ.

وفي الأردن وفلسطين اقترب الشعراء من اللغة الحيوية المستعملة في وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة، والنصوص المسرحية، وإنثرائية، والقصصية، والسيناريو، واقتربوا في زمن مبكر من اللغة الدارجة في شئ غير قليل من الحرص على أن تكون الصلة بين القصيدة والمستوى اللساني الدارج صلة

قوية، والمروف أن مصطفى وهبي التل (عرار) دعا صراحة لنبيذ المعجم الكلاسيكي، والتخلي عن البلاغة التقليدية، والإقلاع عن النظم وفقاً للطرق التي صرفت في القصيدة الجاهلية والإسلامية (٢)، وكان جريئاً في استخدام الكلمة الدارجة مثل: (انكبوا) ومرحباً بيا هلا (الست) و(الباطية) و(معوذ) و(الزفت) و(الطقاري) و(الخرايبش) و(بطلو البحر)، واستخدم كلمات تركية شائعة مثل (ديبارة) وزاد على ذلك بأن جعل من الجملة الشعرية الفصيحة جملة مشكلة في التركيب لبناء الجملة العامية (٤).

وعلى هذا النحو وجدنا شعراً لعبد النعم الرفاعي يقترب فيه من اللغة الجديدة التي تفتت تأثيرها في القارئ دونما حاجة إلى الشروح. فهو يستخدم الصبح والشذى والحسن والسحر والليل والوشاح والنور والسنا والماء العذب القراح والصدى والرياح وغيرها في قصيدة يزف إلينا فيها موقفه من زهرة ذابلة على طريقة الرومانسيين في التبتل بمعاريب الطبيعة الفناء والكون المعيب (٥).

وفي شعر عبد الرحيم عمر نجد الاقتراب واضحا من اللغة اليومية التي لا تتضمن كلمة غريبة واحدة، أو لفظة تتطلب من



لغة الشاعر هي التي يسميها كل يوم وكل لحظة، ويقرأ بها صحيفته والكتاب الذي يتصفح له

من الركائز التي يقوم عليها شعر الحداثة الاقتراب من لغة الحياة اليومية، بشرط ألا تقع هذه اللغة في هوة الابتذال الفاضح، والكلام السوقي العامي. خلافاً للمعيار الذي كان سائداً في شعر المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تمثلت في قصائد شوقي وحافظ إبراهيم و خليل مطران وغيرهم من كبار الشعراء.

فقد ورث الشعر العربي الفكرة الخاطئة عن القدماء، وهي أن الشاعر كلما ارتفع عن اللفظ المتداول الشائع كان حظه من الجزالة أوفر، وبالنسبة بمتانة السبك وقوة النسيج أجدر. وعندما ننظر في شعر شوقي مثلاً نجد أكثره يتوخى فيه أن يكون منسجماً مع هذا المعيار، محققاً لهذا المقياس، مما جعل كثيرين يجدون صعوبة في قراءته وتذوقه، بل في الاستجابة لما فيه من المشاعر والأحاسيس، فالكلمة الغريبة (الفصيحة) الجزلة تقف عائقاً دون

تفاعل القارئ مع البيت أو مع مجموعة من الأبيات، فإذا ازداد عدد الكلمات التي تصنف بهذا الوصف، وقبلى عن متناول القارئ، ازدادت صعوبة النص الشعري، وارتفعت الحواجز شامخة بينه وبين القارئ. وقد تنبه الرومانسيون إلى هذا فأثروا استخدام اللفظ المألوف لأنه أقرب طريقاً إلى قلب القارئ والسامع، وأكثر تأثيراً في نفسه. ولما كان شعراء مدرسة الديوان قد تأثروا بالشعر الرومانسي الذي تمثل في حركة وردزورث وغيره من الغربيين، فقد تخلوا عن اللفظ القاموسي وجاؤوا بالاقتراب بلغة الشعر من الحياة، وظهر هذا جلياً في شعر عبد الرحمن شكري والمازني والعماد، وفي شعر ميخائيل نعيمة وجبران وسواهما من شعراء المهجر الذين اهتموا باللغة الحيوية التي تثير استجابة القارئ دون النظر في المعاجم أو اللجوء إلى الحواشي والشروح والتعليقات التي يوضع بها الشعراء عادة ما يستخدمونه من اللفظ الغريب، والمعنى المعجب (١). وعندما كتب يوسف الخال في مجلة (شعر) مقالاته التي جمعها في كتابه "الحداثة في الشعر" رأى أن من واجب الشاعر المعاصر "تفصيل اللغة" (٢) بمعنى أن لا يكون ثمة حاجز بين

القديم الذي يقتبس منه جزءاً " كبداً دون قروح". والمناصرة شديد الجراحة في تخليه عن المفردة القاموسية فقد يستعمل (تاتاة) منتقيداً من جرس الكلمة الموسيقي، ولكن الشئ اللافت حرصه على تضمين القصيدة نسقاً غنائياً يذكرنا بالعتابا تارة وبالميجنا تارة أخرى وبمواويل الصعيد في طور ثالث. ومصداق ذلك قوله في واحدة من غرره: من حبرون النكونا إلى جرار الاسكندرية

من عتابا بني نعيم إلى مواويل الصعيد
أمسك الجمر بملقطي(١٠).
وهو في موضع آخر يتحول بالقصيدة من نسق التفعيلة إلى النظم الذي يقترب به

من الأغنية الشعبية :
خشب التفعيلة مبتل

والبرد من البرد" يجوح "

البحر الميت ينظرني

والملح برذنيّ يلسوح(١١)

واللافت أن بعض استعمالاته يذكرنا بأساليب أخرى من التعبير الشعبي. فقد كان من عادة الفلاح إذا انتظر شيئاً أن يتلفف زهرة أو وردة ثم يأخذ في نزع أوراقها واحدة بعد الأخرى وهو يقول - مثلاً - تأتي.. لا تأتي.. فإذا هال تأتي عند نزعه الورقة الأخيرة تضال بتعقيق ما ينتظر، وإذا صادف أن انتزع الورقة الأخيرة مع قوله لا تأتي، تضام وأيقن ألا تحقيق لما ينتظر. وغالباً ما كان العشاق يلجأون إلى هذه الطريقة عندما يحيط الشك بتقديم المحبوبة في الموعد المتفق عليه :

تأتي.. قد لا تأتي

مطلوب مني أن أحصل

تأتي قد لا تأتي

مطلوب مني ألا أسأل

سأنتفأ أوراق الوردة حتى

تأتيني الوردة (١٢)

الأغاني الشعبية :

ولا يفتأ الشاعر المناصرة يوحى بهذه الأجواء عبر ما يحاكيه أو يقتبسه أو يستوحيه من الأغاني الشعبية، مما يتكرن بطريقة (لوركا) - الشاعر الإسباني الكبير - عندما كان يهتم بجمع الأغاني الفجرية، فتأثر بها وبموسيقاها أيما تأثر(١٣). وذلك شئ بدأ أثره كبيراً عند شعراء آخرين منهم على سبيل المثال: توشيق زيّاد الذي عني هو الآخر بالأدب الشعبي، فأثرت موسيقى الأغاني الفولكلورية في أدائه الموسيقي، وسمح القاصم هو الآخر تأثر بهذه الأغاني في

بحر النيس الماوية

حزب
نصر
الشعوب

شملت في التوبة لشيرة

القارئ التساؤل حول معناها، وإن كانت هذه السهولة في الألفاظ والأنفة بينها وبين القارئ لا تعني الإسماع في التبسيط، أو الانزلاق بمستوى الشعر إلى اللغة النثرية. وتلحظ هذا واضعاً جداً في شعر هدوى طوقان وتيسير سبول وغيرهما(٦). وعز الدين المناصرة واحد من الشعراء الذين مهدوا المسبيل أمام القصيدة الحديثة في الأردن وفلسطين، فاقترب بوضوح من لغة الحياة اليومية، وحاول باقتدار تحرير الكلمة الشعرية من جزالة المعجم الاتباعي.
أول الغيث

كانت قد بدأت ظاهرة الاعتماد على المفردة الشعبية الدارجة لاضفاء مسحة من الواقعية على النص في شعره منذ الديوان الأول " يا غيب الخليل"(٧). فقد وجه في قصيدة منه الخطاب إلى مدينته التي سماها حبرون وهي تسمية كنعانية قديمة، فاستخدم كلمة (مرمر الزمان المر) :
ومرمرنا الزمان المر يا حبرون

سميتك عبر ليل الحزن أغنية خليلية
تقول تقول

يا غيب الخليل الحر لا تشر "

وإن أشرت كن سماً على الأعداء كنّ علقم(٨)

فباستخدامه كلمة (مرمرنا) يذكرنا بأغنية شعبية متداولة جداً : " مرمر زمني يا زمني مرمر " وإلى جانب ما استصعبه هذا الاقتباس من إيهامات من مضمون الأغنية التي يشكو فيها المغني قسوة الزمن، وما اشتملت عليه من التكرار والتضمين الصوتي في الأحرف التي تتألف منها الكلمة، وفي ذلك ما فيه من مبالغة في تصوير الإحساس بالمرارة، ذكرنا أيضاً بلياقع الأغنية الموسيقي. وهذا كله يضع القارئ في أجواء تلمّي الإحساس بالمعنى، وتجميل تضاعفه بالتجسيرة أكثر حرارة. وفي شعر المناصرة يتكرر مثل هذا التوجه، إذ نجده يحاكي إيقاع الأغاني في قصيدته على الرغم من أنها لا تخرج على أوزان الشعر العربي :

والغني

كان في المقهى يغني

يا عزيز المين إني

لتراب الشام مشتاق، وفي قلبي جروح

من ترى منكم يبيع الآن لي

كبداً دون قروح(٩)

فهذا المقطع يجمع في الواقع بين محاكاة الأغاني الشائعة : (يا عزيز عيني.. ونا سايزاروخ بلدي) والشعر

موسيقاه ، وإلى هؤلاء ينضم الشاعر محمد القيسي، الذي استخدم الأغاني الفولكلورية في شعره كثيرا، واستوحى من بعضها قصائد على النسق الموسيقي المعروف (١٤). وفي واحدة من قصائده المناصرة نجد النظم يعتمد اعتمادا على أغنية هي في الأصل موال شعبي :

مرت..مرت.. ما مرت
مرت..مرت.. ما مرت

مرود الكحل في العين جريت (١٥)
ويذكرنا هي واحدة أخرى بأغنية شبيهة ترددت على كل لسان، وهي الأغنية المروفة بزيف الطول. فقد

استوحى منها إيقاع قصيدة يقترب فيها من بناء الجملة العامية، متجاوزا الحصر على استخدام المفردة، إلى استخدام التركيب النحوي :

أما الخصص، فقد وشته بتوشيح حزام
من أفضل أنواع طيور الشام
الصنديل مثلا - والأبنوس السوداني
موزون في ديكته لطريف الطول
القبة أقياء، وعروق من عنب مجنول (١٦)

فهذا وصف لشوب مطرز بمرق ينظم في جمل تذكرنا بأغنية يمد فيها الغني صفات المحبوبة، وكما ذكر صفة من صفاتها استهلها بكلمة (أما) أما العين... وأما الفم... وأما الخد... وقد استوحى إيقاع أغنية شعبية أخرى تغنيها الجماعة في الأعراس، وهي لا تخلو من حماسة إذ يضابط فيها المنشدون قفزة الحي، ويذكرونها بما هي فيه من انشغال بجمالها، وزينتها، في حين أنهم منشغلون عن هذه القواية بما يخوضونه من القتال والحرب، يقول المناصرة :

أيا طفلة الحي هيا اهتحي
فصحة الخيل سوف تهبك

هيا اهتحي
تباهين بالكحل في فمك الجارح
وتحن نباهي ياسافنا من خشب
شجر من كلام الخطب :
(يا بنت ياللي ع الصلوح
طلعي وشوقي فعالنا
وانت غواك كحلك
وحنا غوانا سيوفنا) (١٧)
سلامة التلقي :

وإلى جانب تضمين ما في الأغنية من حماسة شعبية تعبر عن قوة الدم في عروق الشبان وهم يهزجون، وقد اشتعلوا غضبا ولورا، استخدم الشاعر إيقاع الأغنية في



قصيدته، وطوع التضخيلة لأداء شعري يواثم بين العام الذي هو نتاج الوعي الجمعي، والخاص الذي هو نتاج الشاعر وابتكاره. ولأن القارئ، بلا ريب، سمع فيما مضى بهذه الأغنية، وهذه الكلمات، فإن استجابته للقصيدة ستكون أكثر قوة لما تحركه فيه من مشاعر دفينة، وإحساسات عميقة. ومثل هذا الأثر الذي تركته هينا الأغنية تتكرر هينا كلمة (ميجنا) وهي أيضا تستحضر نوعا من الأغاني الدارجة التي تستمد في العادة عند الاستماع إليها بعض الأحاسيس المؤلمة عن الفراق والبعد والحنين إلى الرجوع :

أزرق نغلا في الساحات

يا ميجنا..
يا ميجنا
دومي (١٨)

وقد رأينا محاكاة المناصرة للأغنية الشعبية تتكرر في غير مكان وهي غير قصيدة، ومن ذلك قصيدة له بعنوان (يا هلي) وهو عنوان يذكرنا بأغنية بدوية تبدأ كل أبياتها بكلمة يا هلي. ولم يكتف الشاعر بالعنوان ولكنه ضمن القصيدة ما يمكن أن يعد تعبيرا واضحا عن محتوى الأغنية وما فيها من التردد الموسيقي المنب :

يا هلي يزحف الرمل نحو المدينة يأكل منا العظام

يا هلي يا أخضر الحقول التي لا تنام

يا هلي عبق النقع الحجري على الفجر يحمل منكم سلام

يا هلي ولوج الشتا (شلمت) شجر الحب في

معمان الزمان الردي

يا هلي تتعاقط منا ثمار الكلام

قبلوا نحو باب الخليل،

يا هلي

شملوا باتجاه بحار الجليل، يا هلي

يا هلي يا هلي يا هلي. (١٩)

في الجزء المقدس من هذه القصيدة يلاحظ القارئ تكرار الشاعر لكلمة ياهلي ولا سيما في البيت الأخير، فكانه وصل إلى قفلة الأغنية، وأشعر السامع، والقارئ، بالانتماء، وهذا الأسلوب الإيقاعي هو أسلوب الأغاني نقله الشاعر إلى القصيدة نقلًا. وأما تعبيراته فبقوا وشملوا هتيعيران من اللغة الدارجة يكرر استعمالهما في الأغاني الفلسطينية ، سيما بارتباطهما بكل من الخليل التي تقع في الجنوب والجليل الذي يقع في الشمال. علاوة على أن الشاعر استلما ما في الكلمتين خليل وجيل من تجانس صوتي يزيد من الإحساس بشعرية الوزن. ولجأ الشاعر إلى طريقة في النداء لا تكون إلا في الدارجة وذلك قوله : " يا أخضر الحقول " وتلاعب الشاعر أيضا بتكرار كلمات ذات توازن موسيقي منها " ثمار " و"بحار ".



٢- يوسف الخال : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٩٠. وانظر: إبراهيم خليل، تجمع مجلة شعر والنقد الأدبي الحديث، مجلة علامات في النقد، مج ١٤، ج ٥٢، أيلول ٢٠٠٤، ص ٢٥٩.

٣- انظر قوله:

دعني بربّ السكاكي من بلاغته وقوله : مقتضى حال وإنشاءً

أما فراهيد فاستغفر لصاحبها وقوله من عيوب الشعر إقواءً

فجئد الشعر في الأقلام موهبةً ورائع النظم كالترنيل إحياءً

عشيات وادي الياس، تحقيق : زياد الزعبي، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ط١، ١٩٨٢، ص ٩٢.

٤- إبراهيم خليل : فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩١، ص ٧٢-٧٤.

٥- انظر شعر عبد المنعم الرفاعي، تحقيق إبراهيم الكوفحي، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص ٤٩.

٦- انظر ما كتبه عن تيسير سبول وشعره في : موسيقى الألفاظ ودلالاتها، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، عمان، مج ٣٠، ع ٢، سنة ٢٠٠٣، ص ٥٢٢-٥٤٧.

٧- صدرت الطبعة الأولى من الديوان سنة ١٩٧٠ عن دار العودة ببيروت.

٨- عز الدين المناصرة : يا غلب الخليل، ص ١٥، والأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٩.

٩- السابق، ص ٣٢.

١٠- السابق، ص ٣٩.

١١- السابق، ص ٤١.

١٢- السابق، ص ٧٨ وانظر ص ٢٣٦.

١٣- انظر ما كتبه عن لوركا في : ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٧-٥٢.

١٤- إبراهيم خليل : تأثير لوركا في شعر محمد القيسي، علامات في النقد، مج ١٠، ج ٤٠، حزيران ٢٠٠١، ص ٢٧٧-٤٠٠.

١٥- المناصرة : السابق، ص ٩٤.

١٦- السابق، ص ١٠٥.

١٧- السابق، ص ١١٢.

١٨- السابق، ص ٢٢٤ ٢٢٥.

١٩- السابق، ص ٢٠٨.

٢٠- السابق، ص ٢٣٢.

٢١- السابق، ص ٥٥٠.

أما ذكره للتمنع وشجر الحب والتمتع والزمان الرئذ والقطف من شجر الكلام، فصور بديعة الغاية منها أن قرتني بالتصيدة عن مستوى الأغنية الدارجة التي أوجت بالنصر.

وفيما يأتي مقطع من إحدى قصائده هو - بلا ريب - محاكاة لبعض البكائيات التي تعبر عن صورة مألوفة في حياة الشعب الفلسطيني الذي ينتهي إليه الشاعر :

ألا يا هلا

يا هلا بحبيبي

حبيبي.. حبيبي

وضمته ضمته حتى البكاء

وأسترد صباه، وقبلها، شدها

والجنّ استردّ صباه البعيد :

(دُرِّتْهُ مَكْتُوب

طَوْنٌ وما جاني يمّا

طَوْنٌ وما جاني). (٢٠)

فالأبيات الأولى قد تكون أبياتاً شعرية عادية مما هو مألوف من فن القول، لكنّ الثلاثة الأخيرة، فضلاً عما فيها من الكلمات الدارجة، هي جزءٌ من أغنية شعبية تتحدث عن الفراق، والتوق للرجوع والعودة. وهذا هاجس الشاعر في أكثر قصائده. وينبغي أن ننسب إلى شئ مهم وهو أن الشاعر لم يكتف في هذا - الشاهد شأنه في ذلك شأن الشواهد السابقة - باقتباس محتوى الأغنية الوجداني، ولكنه أيضاً نسج قصيدته على منوال المثنى، فجاءت قصيدة ذات جرس موسيقي شعبي معروف، وفي ذلك ما فيه من عون للقارئ على التلقي، لذا لا نستعجب أن يصف أحد الأشخاص ممن يتكلمون في شعر المناصرة من وراء قناع بأن شعره " أغاني انجفرا " و " طريف الطول " و " آؤف مشعل " :

سأطعم أطفالنا بأغاني (النجفرا) و(طريف الطول)
حتى لا يضبطني (مشعل) منكسراً مخنّياً الرأس

في هذا المثنى المشلول. (٢١)

خلاصة القول : أن المناصرة بما استخدمه من المفردات العامية الدارجة، وما اقتدر عليه من محاكاة التركيب العامي في العبارة، وما استوحاه من موسيقى عرفت بها الأغاني الشعبية الدارجة على كل لسان، نجح في تحرير الشعر من المعجم الاتباعي، واقترب خطوة أكبر من اللغة الحيوية، لغة الحياة، وبذلك تحقق لشعره ما هو في حاجة إليه من الوضوح، والسهولة، والرشاقة التي تضمن له - عند القارئ - حسن التلقي.

الهوامش :

١- إبراهيم خليل : مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١١٩.

إلى خارج البلاد بما يخدم مصالحهم الشخصية على حساب ضمان العيش الكريم لمواطنيهم. وقد امتزجت الصور والأفكار في بعض المشاهد على هذه الصورة: "نهبت المحال التجارية وخُرِّت المرافق العامة، وسقط أكثر من خمسمائة ألف قتيل (في راوند) على مدى سنوات، ومن بين الأموات مائة وأربعون ألف طفل وقع تجنيدهم قسراً. فصار معظم الأحياء لاجئين على حدود المنطقة، وانتشرت الأوبئة. جراء مكوث الجثث في المراء مدة طويلة، بينما كان رأس الرؤوس يهزَّب

الأموال إلى خارج البلاد مشطراً في حقوق استغلال ثروات البلاد للشركات الأجنبية. وكانت آخر صفقاته التوسط في عملية نقل من بقي من يهود الفلاشا إلى فلسطين المحتلة (ص ١٧٣). إلا أن لهذا الوعي عواقب مؤلمة بالنسبة إلى الإنسان الواعي الذي يمكنه وعييه من إدراك الظواهر، والموجع في الأمر ليست الظواهر فذلك على متناول كل متفرج سلبى يراها على شاشة تلفزيته في بيته مطمئن النبال محاطاً بأشهاد أسرته في رفاة لنين، فهي بالنسبة إليه فرجة كغيرها من أفلام العنف والسطو والسدوان، الفارق الوحيد أن الأولى منشقة من أرض حدودها والثانية مصورة في استوديو مجهز بجميع أجهزة التمثيل والتتركيب. أما ما وراء الظواهر فلا يدركه غير "ذي عقل يشقى في النعيم بقتله" كما يقول أبو الطيب المتنبي، فيضطر إلى تحمل تبعات وعيه ويشقى بها خاصة عندما يشمر بالعجز عن الفعل فيها. فهي لا تتجاوز بصره ولا عقله لكن تتجاوز قدرته على التأثر في مجراها بحكم وضعه ومحدودية هامش تصرفه. ولا تسعفه حتى ذاكرته بالنسيان لأن ما ينتشش فيها يثبت بالدم والألم فلا يمحي، فيحمل وزر الواقع كما حمل وزر التاريخ في أحقاب المظلمة. يقول السارد: "ألم تكن علاقتي بالأشياء والكائنات علاقة حوار وصراع وعطاء وجيرة؟ والآن صرْتُ غريباً عن عالمي، وحيداً في العوالم التي تكشفها عيناى اللينتان .. ألا يعني هذا وجود حدود لا مرئية، إن تضللت العين أو الحواس عموماً تستحيل الحياة إثرها إلى ملهات عذاب، أكاد أقول إلى فردوس في الجحيم" (ص ١٠٣).

أسعد الكاتب عيد الجبار العث رواية الثانية بعنوان "أفريقستان" (تونس ٢٠٠٢) بعد روايته الأولى "وقائع المدينة الغربية" (تونس ٢٠٠١) ومجموعته الشعرية "جَنَار" (١٩٩٧)، فبدات قدمه في الرسوخ في دنيا الكتابة الأدبية. وقد اختار التميّز بخصائص في السرد تقوم على المجهب والصور السريالية غير المقطوعة عن الواقع المحلي والإفريقي عموماً كما اختار نقل الأحداث بضمير المتكلم ليفصح المجال لعديد التداخات.

١- اترواية بضمير المتكلم

الراوي غسان يُذكر اسمه على لسان غيره كما تُذكر مهنته: صحافي كلفه رئيس تحرير جريدة إيطالية بإعداد تحسّيق من أوضاع بعض البلدان الإفريقية.

ولذلك اتخذ النص منذ البداية منى التقرير الناتج عن بحث ميداني. لكن المتكلم غير هادي، هو ليس مجرد راو يروي ما رأى بل هو رأيي يصف ما لا تراه بقية المعين. وقد اكتسب هذه القدرة إثر عملية جراحية تجريبية أجريت له في باكستان لمعالجة مرض في صنيبه كان من الممكن أن يقود مباشرة إلى الممى. ويفضل تجارب طبيب باحث تحول بصره إلى الضد تماماً فصار يرى عبر الجدران وعبر المسافات البعيدة دون أن يُرى. وقد مكنته هذه الطاقة البصرية الخارقة من رؤية أعاجيب من الواقع الإفريقي البائس.

ولو بحثنا عن رمزية هذه الطاقة لأمكن تأويلها بالوعي، فالمعينة المادية ترى الظاهر من الأشياء بينما عين الوعي ترى عمقها وباطنها الخفي. وهو أمر لا يتسنى إلا للمثقف الواعي الذي لا يكتفي بنقل الصور والأوضاع بل يعمد إلى تحليلها والمساهمة في إنتاج معناها.

فالحرب الأهلية مثلاً في راوندا بين قبيلتي التوتسي والهوتو لا يرى منها المشاهد المادي غير صورة النمار والقتلى، ويكتفي بما يقال له إنه نزاع عرقي في بلد متخلف. لكن الراي الواعي يفوس في تحليل أسبابها الحقيقية التي تمود أساساً إلى تهوان حكامها بأرواح شعريهم وسوء تصرفهم في ثرواتها الطبيعية والتفريط فيها لفائدة المستثمرين الأجانب وتهريب الثروة الوطنية



إلا أنه يوجد فارق كبير بين شعر أحمد حؤاد نجم والشعر الذي وضعه الكاتب. فالأول واضح المعنى، سلس، يحفظ ويردد في المحافل الأدبية والسياسية بيسر.

أما الثاني فقد بُني على جملة كبيرة من أسماء الأعلام، يكاد لا يخلو أي بيت منه من اسم إله من آله الفراعنة والأضرحة مما اضطر الكاتب إلى تخصيص هوامش في آخر الكتاب للتعريف ببعضها والتخصيص على أن هذا الكلام هو في الحقيقة "نشيد البعث" من الفصل الثاني والأربعين من كتاب الموتى الذي يضبط عقيدة الفراعنة في الموت والبعث. (ص ١٠٣)



"هذا هو ثمن أن نكتشف، ونكتشف، وأن نبحر إلى ما وراء حقيقة الأشياء والأسماء اليوم صرت غير قادر على العودة إلى الوراء، ملاذي الوحيد أن أصير أعمى. الظلام التام أو دوامة اللامعقول." (ص ١٠٣)

عند ذلك يشرع في البحث عن حل ويتساءل: "فهل من طريق ثالث، فسحة أو موطئ قدم بين الوهم والحقيقة، بين الجهل القاتل والمعرفة المسماة؟"

وكأنه يجده في الحلم بمدينة هاضلة في جزيرة نائية، هينكر بمن هاضلة أخرى تخيلها أحد

فلاسفة اليونان، أفلاطون، أو أحد المفكرين المسلمين، الفارابي، وبين نقائص التصورين، ثم يقدم مع صديquite ميريام مصوراً آخر لمدينة هاضلة يعمل فيها المتساكتون على أنفسهم فيمستبطون وسائل عيشهم مستغنيين عن الأدوات الحضارية ومحافظين على البنية وغير ذلك.

لكن ما أيسر الحلم وما أعسر الإنجاز!

٢- الجمع بين الشعر والنثر

إن الكاتب شاعر بل بدأ حياته الأدبية بقول الشعر فنشر منذ سنة ١٩٨٨ شريطاً (كاسيت) اتجه بمجموعة شعرية سنة ١٩٩٧.

والرواية شكل أدبي مفتوح قابل لاحتواء مختلف الأجناس الأدبية ومنها الشعر. بمض هذا الشعر واضح نسبياً وببعض الآخر غير قابل للقرابة لأنه مكتوب بأحرف عربية لا معالة لكن بالفاظ من إحدى اللغات الإفريقية. فجاء مبهماً في شكل أغنية فتيها ميريام ووعدت بشرح مضمونها في نفة يفهما السارد.

وبذلك نفهم اهداء روايته إلى الفنانة الإفريقية ميريام ماكيبا. وهي تشترك مع دليته وصديquite ميريام في الاسم وفي التقني بجمال إفريقية والالتزام ببعض قضايها.

وقد أهدى الرواية أيضاً إلى المناضل الكبير نيلسون مانديلا. وهو الذي تحمل عذاب السجن عشرات السنين من أجل حرية وطنه جنوب أفريقيا ووضع حد للتمييز العنصري الذي كان يطمع السكان الأصليين من السود.

كما أهدى الكتاب إلى أحمد حؤاد نجم الشاعر المصري الذي استحوذ سنوات طويلة على إعجاب الكثير من الطلبة في سنوات الجمر والذي عُرف بتشهيره بجميع اصناف الاستبداد. فالإهداء إذن عتبة مهمة من عتبات النص تهر بعض جوانبه.

٣- البعد الثقافي

وهذا النشيد وغيره من الأحداث التاريخية في إفريقيا والأساطير اليونانية الكثيرة وآله الفراعنة تكتسب الرواية بدءاً ثقافياً ثابتاً لا تخلو منه أية رواية يريد كاتبها تجاوز المادي من الأحداث والصور والمواجد وتدمج قارئها إلى التامل وتلقنه معارف مفيدة.

إلا أن الإشكال يتلجج بطريقة توظيف هذه المعارف. فالإكتفاء بسردها وتلقينها بأسلوب تفسيري جاف يجني على الفن الروائي ويجعله ينحرف عن غايته الجمالية. والكاتب واع بهذا الخلق إذ عبر عنه في أحد الحوارات بين السارد وميريام تقول فيه الصديقة الإفريقية: "فإداعنا كما تعلم لن يكون من أجل الدعاية والتلقين" (ص ١٢٥).

لذلك نتساءل إلى أي مدى عمل الكاتب بهذه الوصية الموجهة إليه هو في المقام الأول. فكله شعر أن القصد إلى البعد الثقافي لا يخلو من الإيقاع في فخ التلقين فسمى إلى تلافيه لكن دون جدوى. ففي أحيان كثيرة نشعر أننا أمام مدرس قام بتوثيق معلوماته ويرجع إلى كتب عديدة عن عقائد الفراعنة وتاريخ الأفارقة والأساطير اليونانية وأراد توضيحها لكن صعب عليه أمر التوظيف الفني فاكفى بإفهامها داخل المررد وهو لا يدري أنه بذلك يقتل الفن ويجني على الرواية. فالكاتب مزق بين الرغبة في الاستماع والرغبة في الإفادة. وعز عليه أن يكون امتاع بلا إفادة كما عز عليه أن يسقط معارف كثيرة جمعها لتكون إحدى مواد نصه. فبقني معلقاً بين الأمرين. ولم تشفع له الهوامش التي ذبل بها الرواية لتدقيق بعض التواريخ أو التعريف ببعض الأعلام. فذلك ليس من شأن الرواية بل هي مهمة الباحث والناقد والمدرس، ومن شأنها أن تحدث قطعاً في تقبل النص الفني.

قراءة في مجموعة يوسف القعيد القصصية «البكاء المستحيل»

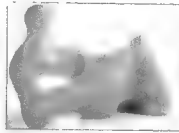
أولئك القراء ممن تمود كشف حجب المعنى
وهتك أستاره والغوص بعيدا بلوغ حقيقة
قابعة في قرار عميق.

إن هذا التصور في نظري غنوصي، أو
يستمد من الغنوص فرضياته، وهو في
الوقت نفسه تصور «ارستقراطي» خطير
لأنه يعصم القراء إلى فئتين متفاوتتين في
درجات العرفان: واحدة تعرف الظاهر
فقط، وأخرى تعرف الظاهر وما وراء
الظاهر وما تحته، وما فوقه... وهي
لاطلاعها على جهات المعنى الست
ومعرفتها بطبقاته الجيولوجية تحتكر
الحقيقة وتهيمن عليها وتقرضها باسم
معرفة متفوقة وسريّة.

إلى كل من يمارس هذا النوع من
القرء ويسلك هذا المسلك ويعتبر المعنى
سرا مكتوبا لا يقف عليه إلا العارفين بلغة
السّر والأفانز نقول: النص منذ عهد الطباعة مشاع يقرأ سرا وجهرا.
وقد فقد الأدب سحره منذ زمن طويل، تماما كالعالم الذي انفتحت عنه
الملاسل الأسيرة، وتبهرت كل الأساطير التي تجعل أدبا أرقى من
أدب، وشعرا أجود من شعر، وفنا أجمل من فن. فليست آداب اليوم
بحثا عن طرق جديدة لحكاية العالم وتمثيله أو برهنته وتجميله
وتتميمه بزينة تطلب الألباب كما حال الكتابة الأدبية الكلاسيكية
في عصور تاريخنا الوسطى، وإنما هي اليوم تجارب ومخابر تجريب،
وكشف واستكشاف لطرق جديدة بغية فهم العالم وتاويله والتعبير عنه
أو ابتداعه بوسائل مستحدثة في الأداء الأدبي. فذاب هذا الزمان لا
يسبح عن مضامين جديدة، لأن المعنى ليس معطى جاهزا ولا هو
يملق على قارئة الطريق كما كان يتصور المحافظ، وإنما أصبح
يتشكل متزامنا مع تشكل وسائل التعبير والأداء. وبعبارة أخرى صار
إشكال الأدب، منذ ظهور الرواية الجديدة في مملكة الخيال
القصصي، والموجة الجديدة في عالم السينما، وفلسفات اللغة الحديثة
بجميع مدارسها، تفكيرا لا يني في طرائق الإبلاغ لا في المضامين
المليئة.

في هذا المنعطف الفكري والأدبي العالي الذي جازاه فقط كبار
المبدعين العرب، ولم يتمكن من تفهمه أنصار مقولة الالتزام
الإيديولوجي لأسباب طول مناقشتها، نزل أعمال يوسف القعيد
الروائية والقصصية. وهي أعمال تحرج قارئها وتقرض عليه أن
يعاملها بجمالية جديدة لأنها تعرض له جوانب في العالم لم يبد من
الممكن تليفها بلغة الميوليخي ولا بفصاحة طح حسين، ولا ببلغة تهوم.
هعالم أولئك الزوّاد مطمئن. وقد تكفوا من ترويضه بلغة مقنعة لم
تخالها لغة الواقع المصري المضطرب بتناقضاته الصارخة، المنوثرة،

يوسف القعيد

البكاء المستحيل
قصص

أتمشى مع نيكول ومع أدوم. نيكول تتكلم عن
تحات تعرفه هي، إنسان ذي شهرة ونوبغ. التحات
يعمل في محرف كبير جدا، يعمل وحوله أطفال. كل
أطفال الحارة أصدقاؤه. ذات يوم كلفته البلدية بأن
ينحت حصانا كبيرا لإحدى ساحات المدينة. جاءت
شاحنة بكتلة الفرانيت العملاقة. بدأ النحات يعمل
على الفرانيت وهو يمتلي سلسا. كان الأطفال
ينظرون إليه وهو منهمك في العمل. في العطلة
انطلق الأطفال نحو الجبال أو البحر. لما رجعوا
أراهم التحات الحصان الذي كان أتمه. فسأله أحد
الأطفال يمين مفتوحين جيذا:
ولكن، كيف عرفت أن داخل تلك الصخرة
حصانا؟

إدواردو غاليانو(♦♦): السكطة كالكمّان: أخذ
بالهسي وعزف بالهيني(♦♦♦)

♦♦♦

ليس قصصدي من إيراد هذه القصّة من نصّ
غاليانو أن أحثكم من الصّور التي تسكن فيها الوحوش وتتوارى
كما ظلّ الصّبي حين خال أنّ الحصان كان مضيقا في الصّخر وأنّ
التحات قد كان عارها بمخبطه قبل أن يخرج منه ويعلقه من
سجنه، وإنما قصدي منها هو أن أتجنب ممكنا في قراءة الأعمال
الأدبية، الشعرية منها والقصصية، قد شاع وانتشر دون أن نقدّر
حق التقدير ما يتضمّن من خلفيات إيديولوجية. فما زلنا نعتدّ إلى
اليوم أنّ النّاقّد مطالب. وهو يبالغ النّصوص والأعمال الأدبية
بمختلف أنواعها. بأن يفصّر للقراء ما خفي بين المطوّق ودقّ من
النّظر، وأن مهمّته الكبرى هي أن يوفّق، كالنّحات في مثالنا، نصّا
آخر ثاويا، نائما، متدبّرا، متخفّيا وراء النّصّ الظاهر، المبدول
لنميين القارئة. لكأنّه قد أوكلت إليه (أي النّاقّد) مسؤوليّة إخراج
المارد من حقيقته وإيقاظ الجميلة النّائمة من سباتها الطويل؛ ولكن
لو جارينا هذا التّصوّر، واغترضنا أنّ هذا النّصّ الخفيّ الصّامت
موجود فعلا، فإنّنا في كلّ الأحوال سنواجه مضغلة لا يمكن
مداويرها. هناّ لسان نير هذا النّصّ لينطق لسان المؤلّف أم لسان
القارئ؟ وإنّ نطق وخرج كما يقال في البلاغة من خفيّ إلى جليّ

فمن كاتبه: المؤلّف أم القارئ؟

ينكرني هذا التّصوّر الإثنيني المزدوج بالتّصوص الحيثيّة
الوجوه. ولعلّ نصوص الأدب بأنواعها المختلفة من هذه الطّيفة، وإلاّ
انفتحت عنها في بعض الفرضيات الجماليّة صفة الأدبيّة. هالانصّ
الأدبي فرضي من ألماني، وكلّما قلّينا النّظر تولّدت فيه معان وممان
آخر. هالسان الأدب في التّصوّر الإثنيني كلسان الأفعى، فهو مثلها
مشقوق نطق نصوصه بلسانين: لسان أوّل يقول به المؤلّف شيئا
باديا لمعيان، ولسان ثان يمتي به شيئا آخر لا يدرك أسرارها إلاّ

الحيلي بالتأريخ، إلا في أعمال يحيى حقي وجانب مهم من روايات نجيب محفوظ والكثير من أفاضل يوسف إدريس القصيرة.

ولسنا نقصد من المسألة القويّة جانبها الأدوات وخلفيتها الحضارية وما أثارته في نظري من قضايا مبتذلة وعديمة الفائدة: في أي لغة نبدع؟ أياها، أم بالعالمية، أم باللغة الوسطى المبهمة؟ إنما المسألة جمالية صرف، فالاختيار اللغوي دليل على اختيار جمالي قبل كل شيء، أي اختيار البلاغة التي تمكّن المؤلف من أداء طريقة الخاصة في التعبير والنظر.

ولعل ذلك الجيل الطلائعي من كتاب القصة القصيرة بمصر، ذلك الجيل الذي انتظم في البداية في سلك مجلة جاليري ٦٨ قد فهم المسألة على هذا النحو. إنه جيل الرّفص والبحث و"تعرية" مظاهر الاشتراكية كما تقول د. خالدة سميدة في تعريضها بهذا الجيل. أمّا مظاهر الرّفص فهي إيديولوجية جمالية فقد رفضوا النتائج القصصية المتأقلمة لهم، كما رفضوا التّلمذ على الغرب والكتاب الرّوس على حدّ سواء. رفضوا المفهوم الشائع للواقعية والانزمام، وعبروا عن ازدهارهم للزّعة التعليميّة والنّسب التّسليّة في القصة وما يربطها بالتّسليّة من تشويق وعقدة، قطعوا الخيط الزّمني الذي ينظم الأحداث فتخلّوا إلى حدّ بعيد عن السّرد. فهم لا يرون أنّ الواقع يتحرّك بموجب تسلسل زمني خيطي، بل يمكن أن تكون هناك حادثة تمثّل مجموعة من الخيوط، تتقاطع تتداخل أو تتوالى. والواقع أنّ افتراض التسلسل الخيطي للأحداث تبسيط يقضي إلى الاصطناع والتّقصير... وأمّا مظاهر البحث فتتجلى في وظيفة الكتابة. فهذه الجماعة تسعى إلى إبراز القشرة الاجتماعيّة (المالّية) والقانونيّة والمدنيّة والاقتصاديّة في علاقتها الجدلية مع الخلفية الأسطوريّة والبيولوجيّة للإنسان. إنهم يسلطون الضوء على خطوط الواقع المتداخل من أجل تعرية تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني. إنهم يقشرون سطوح التّكلس الذي يخفي الحياة الحارّة في الدّاخل، ويبدو هذه الحياة الحارّة من طبيعته أسطوريّة. بيولوجيّة، علاقتها بالواقع الرّسمي الظاهر علاقة صراع. ويمكن القول إنّ هذه الحياة الحارّة الحرّة هي اللاوعي الجماعي.

رغم أنّي أتفق في نقاط كثيرة مع ما جاء به كلام د. خالدة سميدة حين ذهبت أنّ الرّفص عند جيل الستينيات هو بالترجمة الأولى رفض جماليّ فلسفيّ أخلاقيّ اعتبرها أنّ البحث هو تعرية الواقع، وتفسير سطوحه بغيره بلوغ قاعه الأسطوري ودخله الحارّ الحيّ، فهذا التّصوّر الإنشائي للواقع يعبّر في نظري عن تصوّر النّاقدة المخصوص للواقع مطلقاً ولا يصحّ بالضرورة عن تصوّر كتاب القصة القصيرة بمصر.

وفي الحقيقة لا يتّخذ البحث عند جيل القعيد صورة تعرية للواقع، وإنّما هو بحث عن بلاغة جديدة تكون قادرة على صياغة تصوّراته الفكرية والتّعبير عن رؤيته للواقع، لأنّ النّتيجة المترتبة عن التّعبير والتّفسير هي انقلاّب الكتابة القصصية إلى انعكاس فيّ للواقع ومحاكاة له بغيره استنساخه. وهذا أمر مستحيل ووهم قد يحفره علوم السّنان منذ زمان، لأنّ اللّغة هي قبل كلّ شيء وسيلة لتبليغ، لا أداة تصوير. وهي لا تؤثر في الواقع ولا حول لها فيه ولا قوّة، وكلّها في المقابل تحمّلنا (أعني المتكلمين بها) على رؤية الواقع في شكله عينات لغويّة فارغة يملأها كلّ متخاطب، متكلماً كان أم قارئاً، بما يعرفه من تجربته الخاصّة ومغامراته في واقعه المعيش.

إذا اعتبرنا أنّ يوسف القعيد ينتمي إلى جيل الغيطاني والخرام، ومنع الله إله إبراهيم، وإبراهيم أصلاً ويحيى الطاهر عبيد الله وضريحهم من المبدعين، فإنّ مسلك القراءة الإثنيّة ينبغي تجنّبه. فبدل أن نعتبر نمّ هذا الجيل مزدوجاً له ظاهر، وباطن متناقض في دلالاته لظاهرة، تماماً كالواقعي الذي يعبّر ويعبّر عنه، يتجنّ علينا أن ننظر إلى هذا النّصّ على أنّه تجربة بحث عن كتابة قصصيّة لا شرقية ولا غربية ولا تكون معيّة في وصف جاهزة وموروثة. ولعلّ هذا ما يمكن أن نفكره عن التّوّع الشّديد في أساليب الكتابة القصصيّة عند هذا الجيل. وهذا التّوّع نفسه هو الذي خلق حماسيّة جديدة في الإبداع القصصيّ العربي الحديث، وفرض على الكتابة السّردية أن يكون إشكاليها الأوّل بحثاً في آليات التّعبير وأشكال المضامين وتجديدا في طرائق النّظر وأساليب التّخييل، حتّى يكون ذلك عنوان حدثاتها.

إذا كان الإبداع على هذه الشّكيلة لدى هذا الجيل الطّلائعي، فإنّ قرعاً لإبداع القعيد القصصيّ ستكون مسابقة به محترمة خصوصيات هذا الضّرب من الإبداع، لأنّها - أي الخصوصيات - هي فيما تصوّر بمثابة البيان النظري لنمط الكتابة لدى هذا الجيل عامّة والقعيد على نحو خاصّ. ولأجل ذلك لن تكون أسئلنا كيف عبّر القعيد الواقع المصريّ في مجموعة البكاء المستحيل؟ وإنّما كيف استخدم القعيد فضاء السّرد وتجنّات الكتابة القصصية ليعيد إبداع هذا العالم، عالم المصريّ المعيش، وبأية حماسية فريدة صيغت أفاضل الجماعة التّسع وبكث. نحتاج في بداية القراءة إلى توضيح ما نفيه من لفظي الحساسيّة La sensibilité والعالم المعيش Le monde vécu.

إذا اتفقنا على أنّ وجهة النّظر هي التي تدفع الموضوع لا العكس، جاز لنا أن نعرّف الحساسيّة بكونها وجهة النّظر التي اتخذها يوسف القعيد في أفاضله لرصد عالم المعيش وتفسيره أو تأويله، أو التّعبير عنه وإبداعه بوساطة لغة الخيال، وتقصّد هذا الخيال القصصيّ La fiction. أمّا العالم فهو العالم المعيش بكلّ دلالاته المنقطة. فالعالم لا معنى له، أو قل هو فارغ من المعنى وخلو منه. ولا يمكن أن يكتسب دلالاته أبداً إلا بتدخل الأفراد وبسائطهم، فالمعنى يتحقّق بعمل الإنسان فقط حين يعول بفعله الخلاق أشياء العالم من حال إلى حال. وبالتاليّ يعيد المعنى ويكون فهميّه جديراً بأن يحتلّ في قول ويحتلّ، فالجنس البشري لا يتخاطب من أجل التّخاطب، وإنّما يتخاطب أفراد لتبادل التّجارب المنتخبة المنقطة إنّما لخروجها من مجرى العادة كالحوادث اليومية أو كونها ذات دلالة فريدة. بيد أنّهم في كلّ الأحوال يضطّرون إلى التّخاطب بشئٍ الوسائل المتاحة لهم حتّى يظنّ إدراكهم المرهفي للعالم واحداً لا متعدداً، لأنّ في كثرة الحقائق بالبلدة فكرة عظيمة وخسرة في المعنى وانفجاراً للمواضعات التي وضموها ليدركوا العالم بها ويتفقوا أنّ ما يرونه هو العالم نفسه ولم يتغيّر بعد. ولعلّ ما يميّز حدثاً أو العصر الحديث هو أنّ الإنسان فيه قد فقد المعنى وخسره، ذلك أنّ مراجع الحقيقة التي كان يعتمد عليها لفهم الكون قد تغيّرت تماماً. فلا مجال لفهم العالم إلا بالبحث عن معناه.

من هذه الملاحظات الفكرية نضحي بوظيفة السّرد تأسيسيّة أو تكوينيّة. فالمعنى موجود ولكّنه متناثر مشقّت في بعدي الزّمان والمكان. فالسّرد هو ذاكرة المعنى لأنّه تجميع لمرق الحياة المتناثرة

وخيط متفرقة بغية نسجها في خطاب يمنحها من التماسك والانسجام والمقولة ما يكسب العالم معناها والفرق هوئيه السردية . في هذا الخضم، تزداد وظيفة كتاب القصة والرواية خطورة وطرافة . فليست وظيفة القصص أن يدرك العالم كما اعتاد الناس إدراكه، فهي هذه الحالة لا يجد ما يقوله للناس، إنما وظيفته هي اعتقادي أن يحمل الأفراد على أن يدركوا عالمهم من زاوية نظر مختلفة ومعانيته بين المبدع لاكتشاف ما فيه من لا عقلانية واعتباط، أو ما فيه من ثراء بجمال . وسينفذ لا تدنو وظيفة المترد وحتى الشعر والفن متمثلة في تغيير العالم، وإنما تغيير طرائقنا في إدراك العالم، وهو تغيير يعين الفارئ لا محالة على السكن في هذا الكون وخلق المعنى.

إذا اتفقا على هذه النقطات تصحي قراءة أعمال يوسف القعيد القصصية ممكنة . ولنقل إنها . بكل تبسيط مغل - تجربة في الكتابة القصصية تحاول أن تظهر بالوان غير ألوان الواقع الطبيعي تلك الخيوط النقية الزرقية التي التفت بجسد الإنسان المصري فكيفه ونسجت من يوسه قهره . وهي خيوط لا ترى كاعضاء الجسم الداخلي ولكنها ليست لا مرئية كالألهاة والشياطين . لنقل إن هذه الخيوط الزرقية هي السلطة . وليست السلطة ماردا أو تنينا، وإنما هي ما يعيش في تفكير الناس وإحساسهم ويسكن فيهم . وبعبارة أخرى ليست السلطة سوى مقولات التفكير والنظر والحكم والتدقيق والإحساس التي غرستها الدولة في الأفراد الذين تحكم فيهم . وحتى إن فكروا في استبدال السلطة فإنهم في الحقيقة يستبدلون وهما بوهم لأنهم بكل بساطة قد صاروا أضرارا مدلولين *Statistes* أي أنهم حين يفكرون في الدولة أو ضمنا ليسوا وأعين بأن الدولة تفكر آنذاك في نفسها بواسطتهم ومن خلالها .

ليست وظيفة الكاتب أن يستبدل سلطة بسطة، وإنما أن يحملنا على رؤية خيوط السلطة الحقيقية، وإزاحة الوهم الحاف بها حتى تصبح قابلة للإدراك والفهم . ولما كانت كتابات القعيد الروائية والقصصية مشروعا فنيا سياسيا لكشف خيوط السلطة وعميق وهي الفارئ بآليات اشتغالها المتنوعة والمتبدلة، فإننا نتساءل ما هي الكيمياء السردية التي استخدمها يوسف القعيد لإظهار هذه الخيوط التي لا تكد ترى؟

بحملنا هذا السؤال على فحص الأقاصيص التسعة لاستجلاء ملامح هذا الكون القصصي في مجموعة البكاء المستحيل . وقد تبين لنا أن القسم المشترك بين هذه الأقاصيص هو ابتلاؤها بنفس الأسلوب رغم تنوعها الشديد . فليس الحدث في البكاء المستحيل وليد شيء خارجي طارئ يفرض فرضا على الشخصية القصصية فيغير من مسارها ويغير الأحداث تغيرا جذريا، وإنما هو تابع من شيء خفي في الشخصية كامن فيها ما أن يظهر ويصبح الوهي به ممكنا حتى يتغير إدراك الشخصية للعالم ولذاتها . وحتى إن ساهمت الوقائع الخارجية في بناء الحدث القصصي فإننا نعتبرها مجرد قاذب يدفع الشخصية إلى مواجهة نفسها . يقول بطل القصة في كشف خصوصي (ص ١) " عندما يصعب الإنسان في مواجهة نفسه، هل يملك غير الحقيقة المجردة، بعيدا عن الظلال والألوان؟ إن مصعب الآخرين الذي تغشق بالرغبة في الهروب منه قد يصمي الإنسان من كرامة التحقيق من جث أبارنا الميتة . إن الشخصية القصصية عند القعيد تحت من الدخال ملما عبر

عن ذلك في بعض المحاورات، وهذه الطريقة في عرض الشخصيات تحملا على التساؤل إن لم يكن مفهوم القصة لدى القعيد عبارة عن كتابة لتاريخ البشرية السري، أو التاريخ المستور كما يقول الفرنسيون ، أي ذلك التاريخ الصامت المهمش الذي سكته *La petite histoire* عنه المؤرخون وأدراوا له ظهورهم، فالتاريخ منذ أن بدأ الإنسان في كتابته كان حكرا على الملوك والرسل والعظماء . ألا تكون القصة الضديد الممتاز والوجه الآخر للتاريخ المنسي الذي خطه الإنسان المقهور؟ ألا تكون القصة القصيرة ابتكار الإنسان الذي لا مجد له ؟ بل أليست القصة اختراع المقهورين للخلود في ملكة الخيال؟ يقول أحد النقاد إن " القصة القصيرة تملو عندما يحين الوقت لظهور ما يسميه (أكونور) الجماعات السكانية المقهورة، أو الخارجين على القانون . ويرى ريد أن القصة القصيرة تصلح دون الرواية لتصوير الخل في المجتمعات النائية، أو تحلل مجتمع في مواجهة الحداثة . " إذا كانت القصة الجنس الأدبي المناسب للتعبير عن القهر والتوتر الاجتماعي فهل معنى ذلك أن القصة القصيرة عند يوسف القعيد تهدف إلى بلوغ هذه الغاية؟

لا يوجد في الحقيقة تلازم صارم بين القصة القصيرة وموضوع القهر، بحيث أن موضوع القهر لا يمكن تأديته إلا بالقصة القصيرة والقصة القصيرة لا تنقل إلا في التعبير عن موضوع وحيد هو القهر . ولكن حتى لو سلمنا بأن هذا التلازم يجد في المعطيات الملموسة ما يؤكده ويثبت، فإن التعبير عن القهر بالقصة لا يمكن أن يكون متضالا لدى كاتب القصة القصيرة . فلعل واحد منهم أسلوبه الفريد في بناء هذا الموضوع الأدبي . وقد صدر القعيد البكاء المستحيل بإهداء متجعب تحت منه عنوان المجموعة يقول فيه " إلى سنوات القاهرة، التي قهرتني قسوتها، فجلجلتني أبعث عن البكاء المستحيل بعد أن جفت الدموع ؟ فماذا يعني هذا التلاعب اللفظي بالقاهرة والقهر؟ وكيف تمكن أداء هذا الموضوع قصصيا؟

يشير السؤال الأول إلى الضامين القصصية التي تخبرها القعيد لتأويل مفهوم القهر تأويلا سرديا . وتقص بالتأويل السردى للقهر أن المؤلف لا يتحدث بلغة مباشرة عن القهر، وإنما يجعل من علاقات الشخصيات القصصية المتنوعة مؤولا *Interprete* فشرع يرب من خلاله عن تسموئاته المخصوصة للقهر . والطريقة الأثيرة لدى القعيد في البكاء المستحيل، على الأقل، تتمثل في إحداث الضماد بين الأبوي *Le paternel* والأنثوي *Le féminin* . ولا يطابق الأبوي الأب بالضرورة مثلا لا يطابق الأنثوي والأنثى . فقد يتقمص مفهوم الأبوي امرأة إذا ما تجسست فيها علامات الأبوي . فهي قصة مسنة لله يا أسهادي يزج بها المؤلف في عالم البؤساء، وتحديدًا في بيت سلسبيل . ليست السلطة بيد الأب في هذا البيت . فهو مستقل تماما من أبوته . لقد كان زج سلسبيل عيلا كم يعرفوا له مرضا . بنام كل الوقت . يصعو من نوم لكي يستعد لنوم جديد . وبين التوأمين يستريح من تعب النوم، أو يحاول أن يستريح " (ص ١٢٦) . ويحكم علته الغريبة انتقلت المسكة إلى الأم . هانجت أكبر عدد من الأطفال " لا حيا في الخلفة، لا حيا من أجل أن يحملوا اسم عائلة الذي لا عائلة له، ولكن لتسليدوا على المعاش " . لقد كان حلم سلسبيل أو أن يكبر أبناؤها لتستغلهم . ولكلها لم تنتظر حتى يكبروا . فما أن عرضت عليها جارها صفاء القلوب أن تستأجر منها ابنها وده أو عبد الودود لتستغله في الخدمة بعد أن يدرّب ويهيئ لهذه المهنة لم تتردد لحظة

واحدة في القبول. لقد كان ههنا الوحيد الملل الذي أفقدهما الإحساس بالمخاطر التي سيخوض لها طفلهما. تنتهي القصة بهذه المبررات الغامضة التي تتجلى فيها علامات الأبوي في أبشع صورة " عادت تفكر وهي جهرى في حكاية الدكتور وعلاقته بعكابه الشحنة. ولكن جامعا الأمل في الفلوس القادمة، فاستبشرت خيرا. لعل وعسى..." (ص ١٣٥)

ننقل إن الأبوي ليس السطوة في حد ذاتها وإنما الوسائط التي من خلالها تتجسم السلطة وتصبح ظاهرة كالشراء والألقاب التشريفية والزِّي المؤسَّساتي والجمال الفاتن وإملاك سيطرة والنصب المرموق وما سواها من الوسائط التي تجعل الإنسان تحت هيمنة الإنسان. أما الأنثوي فهو تلك العلامة التي يحدث بيانها أو ظهورها اضطرابا في نظام الفرد المعقلن الصَّارم. ففي قصة كشف خصوصي يتعجب البطل الراوي، وهو في القصة كاتب معروف، من اقتصادية المرأة. هي مله كاتبة، وتوقه بكونها طبيبة تعمرها روح المبادرة. يقول الراوي متحذرا عنها " هي التي عرضت علي أن تراني هو مكان عام. وهذا لم يحدث من قبل. دائما وأبدا أنا الذي أطلب اللقاء وأسمى إليه، وأنج من أجل أن يتم، وأحاول أن أتغلب على أي ظروف قد تحول دون حدوثه. هذه المرة هي التي طليت، وحدثت الزمان..." (ص ١٠٠)

ولمَّا يتجلى الأنثوي في البكاء المستحيل على نحو محض أو كظاهرة من الظواهر، وإنما يبرز دائما في شكل علامة من علامات الاضطراب والفوضى والقلق، فالأنثوي علامة لا يمكن أن تبنى إلا في لحظة اصطدامها بالأبوي وفي شكل جسد مترنح يواجه الفظاعة والقيح سافرين.

في قصة وصل أمانة ثمانى الطالبة الجامعية هديل من رقابة أبيها المرضية. وفي اللحظة التي اعتقدت فيها هديل أن رقابته بدأت تنفض، تتجاذب بأنها أقوى مما كانت تتصور. فيوم حصلت معها هادي ليزور أباهما في بيتها تمهيدا للخطوبة فوجئ الجميع بشروط الأب في ورقة مكتوبة " كانت عبارة عن وصل أمانة موقع عليه باستلام هديل يكون مسؤولا عنها في الذهاب والعودة. ووقت البقاء في الكلية. كل لحظة تقضيها خارج البيت تكون تحت مسؤوليته التامة من جميع النواحي. وهذا الإصلاص سيصبح لاغيا بمجرد كتب الكتاب، كأنه لم يكن " (ص ١٤٤-١٤٥). تنتهي القصة وهديل " قد أغشى عليها من هول الذي يجري أمامها " بهذا الصدام يركب القميد كيمياء القهر، أي الكيمياء التي تجعل البكاء ممكنا لا مستحيلا، فتتجرب المتوق غريبة ذليلا على حاجة لا تواسى أو على ما بقي في الإنسان إنسانيا.

أما المثال الثاني " كيف أدَّى القميد موضوع القهر أداء قصصيا؟ " فيصير على ما يسمى في السيميوطيقا السردية بالخطاب السردى Discours narratif أو بغيره من التسمييط الأساليب السردية المعتمدة لتشكيل القهر تشكليا قصصيا. ولعل أهم ما يلفت فيها هو قدرة القميد على تكيف بعض الأساليب القصصية وتوظيفها لأداء موضوع القهر. فإذا كان القهر قد أُوِّل سرديا بتصاميم الأبوي بالأنثوي فإن هذا الاستخدام ما كان ليكون ممكنا لولا اندفاع القدرة لدى الشخصيات الأساسية على النظر السديد. فالإشكال الكبير الذي يتركز في أقاصيص القميد هو إشكال بصري. فالشخصيات جميعا كانت ضحية خدمة من الخدع

البصرية. ولكن الخادع ليس شخصا خارجيا كالساحر، أو تقنيا كالخدع السينمائية، وإنما الشخصية ذاتها حين تهض في نفس الوقت بصوري الخادع والمخدوع. فأغلب الشخصيات المحورية في البكاء المستحيل تبصر شيئا محددا، وتعتقد أنها تدرك ذلك الشيء الذي تراه وتصره. وعندما يحدث الانقلاب المفاجئ تكتشف كل الشخصيات أن ما كانت تبصره وتعتقد أنها تعرفه وتراه رأي العين إنما هو وهم من الأوهام. فليس الإشكال البصري كما ناه في واقع كثيف يخفي ظاهره المتكسب وأيقما آخر مجهولا كثيرا ما يكسر عن أنيابه وقضاوته عندما يتكشف لنا، وإنما علّة الإشكال في المبصر الذي يحتاج إلى عينين مجهزتين بمنظار يقرب الأشياء حتى ينظر إليها على علاتها.

في قصة جاري يقدم لنا القميد شخصية امرأة تعيش وحيدة بعد أن توفي والدها. كانت تمضي أكثر الوقت في مراقبة جارها. وكان هذا الجار " يحيا حياة خاصة من ابتكاره. حتى حدوثها هو الذي رسمها " (ص ١١١). وذات يوم أشرفت الفكرة وتسلات لماذا لا يكون هو لي وأنا له. وحيد ووحيد " (ص ١١٥). ولتعرّف إليه عن قرب قرّرت شراء نظارة معظمة إذ " من الصعب القول أنني أعرفه، لو قابلته في الشارع ما تعرّف عليه. لا بد من شراء نظارة معظمة أنظر إليه من خلالها حتى يرتبط شكله في خيالي بكل المعاني التي تدور حوله " (ص ١١٨). وسين نغذت فكرتها لم تجد جارها الذي قرّرت أن تقترب منه. لقد مات فجأة. وهو موت محير لأنه يدفع إلى التساؤل إن كانت نظارته رثايب رجلا حقيقيا أم طيفا من أطياف الأب.

يشير هذا الإشكال البصري مسألة تقنية تسمى في السرديات الحديثة زاوية النظر Point de vue. أي الطريقة التي يستخدمها الراوي لسمانة الأحداث الجارية ومعرفتها. وأغلب رواة هذه الأقاصيص من الشخصيات المشاركة في أحداث القصة Homo diégétique مما يجعلهم متصفين بإحدى الصنفين: إما أن يكون *Narrateur participant*، أو الراوي راويا مشاركا في الأحداث *Narrateur assistant*. وفي كلتا الصنفين يتولد الحدث القصصي من هذا التعارض الحاد بين موضوع الإبصار، وطريقة الإبصار، والمعرفة المتولدة عنهما.

هل يمكن أن نقول إن القهر في البكاء المستحيل قد صيغ في شكل خدمة بصرية انجرّ عنها انخداع معرفي، هل للموقع الذي يشغله الراوي ضلع في حصول الخديعة أم أن الانخداع علامة من علامات التصادم بين الأبوي والأنثوي، بحيث أن الشخصية في لحظة من لحظات توقها تكتشف أنها لحظة اصطدامها بما ينفي ذلك التوق ليست سوى كائن مستلب. ولحظة زوال الخديعة هي لحظة الإصرار المشرق، وليس القهر حينئذ سوى اكتشاف الفظاعة، وتعري الفنت محض مجرّدا من كل صفات زينة، أو القوة وقد تجرّدت من كل أسمائها المكنمة التي كانت تتوارى بها.

هكذا نقف على أسرار الكيمياء السردية التي استخدمها يوسف القميد، وهي في نظري كيمياء لإظهار هذه الفظاعة التي لا تكاد ترى، كيمياء القهر التي تقسل العين بدموعها حتى يحدّ النظر. ويهذه نقف أيضا على استراتيجيات الكتابة القميدية. أنها كنها بلاطة استراتيجية تعمل على التحدّر من الأبوي لا يفضح الأبواب التي يتخفى فيها وهتكها، وإنما يحمل القارئ على تعلم الإصرار وتجويد النظر.

الرواية نوع لا يمكن الأمساك به والراوي يضع نفسه بين القارئ والواقع الذي يريد إظهاره

(أحداث الماضي) والفن المتخيل.

أما كلود ليفي شتراوس فيميز في التاريخ بين تاريخين: «التاريخ الذي يصنعه الناس دون معرفة به» و«تاريخ الناس مثلما صنعونه عن معرفة به». أي هناك: التاريخ الواقعي الذي يصنعه الناس عن معرفة به أو دون معرفة به. وهناك التاريخ الذي يصنعه الفلاسفة والمؤرخون والكتاب عموماً، عن وعي به، كمنظرة وتفسير لما تعاقب فعلا في الزمن. إن هذا التاريخ ما إن يتم رفعه إلى صعيد الفكر حتى لا يعود التاريخ نفسه مثلما عاشه صانعه أنفسهم أو مثلما يعيشه أولئك الذين يبحثون عن دعائم أيديولوجية يصنعون إليها حاضريهم. يعني هذا بالنسبة للكاتب الروائي في الرواية التاريخية مثلاً - أما أن يكون التاريخ محض وصف للأحداث كما وقعت في نطاق الكرونولوجيا (أي: التسلسل التاريخي) مع زخرفته بشيء من البلاغة وإما وضع أحداث التاريخ في نطلق: كرونو - منطقي (زمني - منطقي) في ترابط مثلث الاتجاه للأحداث: بحاضرها وماضيها ومستقبلها. وبهذا - فيما نرى - تصبح ممارسة التاريخ (ممارسة إبداعية تاريخية)، ذلك أن كتابة التاريخ (حكاية الأحداث كما وقعت فعلاً) مهمة المؤرخ. أما أن نجعل من التاريخ «ممارسة إبداعية»: (بمعنى ألا نكتفي بالنظر إلى الأحداث في مستواها المرحلي الذي تتسطر فيه، لكي يكشف عن دلالاتها)، هتلك مهمة المبدع. ذلله أن الحدث الواقعي - الحقيقي - لا ينكشف من تلقاء ذاته، من خلال الظاهر، بل لا ينكشف إلا بالوعي لما هو مخبئ تحت المستوى الظاهر - المرحلي.

وهذا معناه إيهياً - كما ذهب بارت - أن الحكاية بوصفها شكلاً مشتقاً من الرواية والتاريخ، هي على العموم، اصطفاة لحظة تاريخية. أو التعبير عنها.



تولستوي

معلومات ووثائق يستقيها من علم الآثار ومن التاريخ، فإنه سيقدّم لنا «رواية تاريخية» كما فعل فلوير عندما كتب (سالمو) أو كروايات ولترسكوت. وأخيراً يصف كولن ولسون في كتابه (فن الرواية) الرواية بأنها: (محاولة لخلق مسرّة من المراهبا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه، وهي أساساً، محاولة لخلق الذات. وما (وصف الواقع) و(قول الحقيقة) إلا أهداف ثانوية. أما هدفه الحقيقي فهو أن يفهم نفسه ويركضه. وبهذا يكون قد مكن القارئ من فهم نفسه وإدراك غرضه الخاص به. «وهذا يعني باختصار - أن هدف الفن ليس رفع مرآة أمام الطبيعة، بل أمام وجهك، ليس وجهك اليومي، بل (الوجه الكائن وراء وجهك) أي وجهك النهائي».

الفصل الأول

ما التاريخ؟ والرواية التاريخية؟

يسأل جيرد براند: ما معنى تاريخ معين؟ الجواب: تاريخ يروي كتاباً. أو مشافهة في حكاية أو قصة. والتاريخ الذي يروي أو يمكن أن يروي، يمكن أيضاً تسميته قصة أو حكاية مرمية. وهذا يعني أن براند ينظر للروابط الوثيقة بين العالم (الواقع) والتاريخ

مدخل
ما الرواية؟

يقدم جيرمي هوثون جملة تعاريف للرواية في كتابه (مدخل لدراسة الرواية) منها ما جاء في قاموس أوكسفورد بأنها: الرواية - سرد خيالي نثري. أو حكاية ذات طول معين تصور فيها شخصيات وأفعال تمثل الحياة الحقيقية للماضي أو الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما. وتقتل الهياكل ديل عن بي. م. فورستر قوله: «أساس الرواية قصة. والقصة سرد أحداث مرتبة في تسلسل زمني».

وهكذا ذهب مؤلف كتاب (عالم الرواية) إلى أن الرواية نوع لا يمكن الأمساك به، لكنها وقبل كل شيء هي (سرد). والراوي يضع نفسه بين القارئ والواقع الذي يريد إظهاره. «والرواية تسرد قصة ما... تتابعاً في الأحداث المتسلسلة في الزمن. تتعاقب منذ البداية حتى نهاية معينة».

وذهب ريتشارد هارنز فوك إلى: «أن الرواية الجيدة محاكاة هنية للواقع. فيها من الواقعية الشيء الكثير ومن الشكالية القليل مقارنة بما في الشعر والدراما». وكما في الرواية من الواقعية وصفها جورج لو كاش بأنها هي الشكل التمييزي للمجتمع البورجوازي. وهي تمثل على أوفر وجه وأكثره نموذجية جميع التناقضات النوعية للمجتمع هذا. «أذن متناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم لنا المفتاح لفهم الرواية من حيث هي نوع أدبي قائم بذاته» وهي بذلك «القطب المقابل للعبة العصور القديمة وتقيضها الجذري».

وقال ب. إيفنباوم في معرض التمييز بين الرواية والقصة القصيرة: «الرواية آلت من التاريخ ومن حكاية الأسفار». وهذا يعني «إذا أثر الكاتب الروائي جعل الأحداث في الأزمنة القديمة مستبداً إلى



طبقاً لقول هيفل: «إن مقولة التاريخ الأولى قوامها تفتير الأفراد والشعوب والدول الذين يوجدون حين يجذبون انتباهنا ثم يختفون، إنها مقولة الضرورة».

وهكذا يبدو أن العمل الروائي قريب من عمل المؤرخ في جمع الوقائع التاريخية وضمنها في نسق من الوحدات، وحدات من الفهم تستخلص بجهد من الماضي. ومن ثم فإن هذا الماضي لا يفعل بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة، بل بوصفه المجال التاريخي، ولما كان عدد هذه الوقائع لا متناهياً، من حيث الإمكان، ولما كان من الممكن أن تجمع وتفسر بعدد لا متناه من الطرق، فإن ما يفعله المؤرخ - وكذلك الروائي فيما أرى - هو أن يبعد عدداً من الوقائع هي الشاء ربطه هذه الوقائع بعضها إلى البعض الآخر في عدد من العلاقات.

وهذا يعني، كما ذهب فرانك كرمود - أن هناك من يذهب إلى اعتبار التاريخ بديلاً تخيلياً عن النصوص والأصناف، شأنها الانسجام بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومائناً الزمنية رغبة في الشأن. بمعنى (يقول جيوفاني جنتايل)، عن التدوين التاريخي «لم يعد الترتيب تتابعاً وإنما أصبح ترابطاً متداخلاً لأجزاء حيث وضعت في كل، وراحت الرواية تقلد التدوين التاريخي هذا. فكل شيء يتخذ مكانه في الكل. وقد لعب بعض الروائيين لعبة الوهي هذه على التاريخ. فعملية صنع العقدة قد تعفينا من ثقل الزمن بتحصدي إحساننا بالواقع. والسؤال: إلى أي مدى يجوز للمرء أن يستغل أطلال التخيل في إعادة صياغة التاريخ أو تتابعه، من أجل صياغة الشكل، أو أحداث ترابط متداخل للأجزاء والأحداث والزمنة؟

للإجابة عن السؤال نقول: منذ القديم تبية أرسطو - (في (فن الشعر) - حيث فصل بين الشعر والتاريخ من حيث أن مهمة الشعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة: أما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. هذا الفصل ينطبق على ما بين الرواية والرحلة - مثلاً فالرواية كالشعر لا تصور الحدث

والمجتمع». يصعب كذلك الفصل بين الرواية والتاريخ والأنماط السردية الأخرى كالسيرة مثلاً. فمثلما التاريخ، تاريخ مجتمع، أو أمم، فالسيرة الذاتية «تاريخ حياة» المرء الذي يكتبها. أما كاتب السيرة يكتب «تاريخ أنسان شكل حياته بنفسه». ومثلما التاريخ استرجاع الماضي، كذلك السيرة الذاتية، وكما هو مطلوب في قراءة التاريخ تحليله بوعي، لأننا قد لا نستطيع تفهيم الماضي ولا تاريخ الفرد، لكننا يمكن - ولا بد - أن نقسراً بوعي وبصورة تحليلية.

وبالرغم من المقصد المشترك بين الرواية والسيرة الذاتية وهو أن تقص علينا حياة شخص: قد تكون حياة الكاتب الخاصة أو حياة شخصية تاريخية - كما يذهب جورج ماي - لكن الاختلاف بين الاثنين نجده في:

أولاً: أن الرواية تظهر في لبوس الخيال بينما السيرة الذاتية تظهر لنا في لبوس الحقيقة.

ثانياً: واختلاف ثاب بين السيرة الذاتية والرواية يظهر بين وجود الشخصية السيرة ذاتية ووجود الشخصية الروائية من حيث طبيعة كل منهما. أي وجود الكاتب نفسه في السيرة الذاتية (أي التطابق القائم بين الكاتب والشخصية)، بينما قد تكون الشخصية في الرواية افتراضية، أو حقيقية، ولكنها ليست الكاتب (الروائي) ولكن - مع ذلك - وما لا يستطيع أن ينكره أحد، هو ذلك التناهي بين السيرة الذاتية وجنس الكاتب من عواطف، ذلك أن الروائي غالباً ما يحقق التعبير عن ذاته بوسائل غير مباشرة، ومن خلال أشخاص منفصلين عنه انصفاً كاملاً. ذلك أن موضوع وجهة النظر يحتل مرتبة أولى في بناء الرواية. ومما لا شك فيه أنه غالباً ما تتداخل السيرة مع التاريخ في الرواية التاريخية. كما عندما تتناول الرواية تاريخ شخصية فاعلة في التاريخ.

وعلى أية حال... بوسع السيرة مثلما مثل الرواية والسيرة الذاتية أن تكون وسيلة للتعبير عما يختلج في أعماق الكاتب من عواطف، ذلك أن الروائي غالباً ما يحقق التعبير عن ذاته بوسائل غير مباشرة، ومن خلال أشخاص منفصلين عنه انصفاً كاملاً. ذلك أن موضوع وجهة النظر يحتل مرتبة أولى في بناء الرواية. ومما لا شك فيه أنه غالباً ما تتداخل السيرة مع التاريخ في الرواية التاريخية. كما عندما تتناول الرواية تاريخ شخصية فاعلة في التاريخ.

الواقع - ولو أدعت ذلك. الرواية محاكاة حسب تمثيل افلاطون، لكنها محاكاة فنية. ولو تخصصنا عالم بلزاك وغيره من الروائيين الواقعيين لاكتشفنا خيالا لا ينضب. على أن هذا الاكتشاف لا يقلل من واقعية النص، لكنه يوضح نوع الصلة التي تربطه بالحقيقة التاريخية.

اذن، فالرواية التاريخية - كما يوحى اسمها - تضع أصواتها وشخصياتها في سياق تاريخي، أي أنها: «سرد قصص في يرتكز على وقائع تاريخية. تنسج حولها كتابات تحديتية ذات بعد إيهامي معرفي». وهذا يعني أن هدف الرواية التاريخية - حسب جورج لوكاش: «أولاً: أنه تصوير ذلك النوع من المصير الفردي الذي يستلعب مباشرة وفي ذات الوقت أن يعبر بشكل نموذجي عن مشاكل عصر ما...». أما الغائية المشتركة بين الرواية والتاريخ المروي فهي ضياع الوقائع: أن الماضي البسيط هو فعل به يستحوذ المجتمع على ماضيه وممكناته. أنه ينشئ استمراراً ممكن التصديق ولكن إبهامه صارخ.

الفصل الثاني

الرواية والتاريخ والأنماط السردية الأخرى

مثلما من الصعوبة الفصل بين الرواية والتاريخ «همن المؤكد أن التاريخ يكشف عن قربائه للأدب والفن بوجه عام. فالتاريخ القصصي الحديث قد نما جنباً إلى جنب مع الرواية في أوروبا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وكان التاريخ والرواية يظهران الملموحات نفسها ويمكنان تصورات متشابهة من المعرفة



طله حسين

نفسها للتاريخ في تقطعتين: من خلال شكلها، وهو غير محقق الانسيابية، ومن خلال مفهومها، وهو ذو طبيعة تاريخية. انها تحول التاريخ الى طبيعة، وقال: «لقد علمنا السيميائية أن مهمة الاسطورة تكمن في تأسيسها للقصد التاريخي باعتبارها طبيعة، والعرض باعتباره خلوداً» ان «ما يزود العالم به الاسطورة هو الواقع التاريخي المحدد من خلال الطريقة التي أنتجته بها الناس أو استعملوه فيها، مهما أوغلت الحقبة التي نرصدتها في القدم. اما ما تعيده الاسطورة، فإنما هو صورة طبيعية لهذا الواقع».

ويمكن أن نضرب مثلاً في استخدام الاسطورة في الرواية، بـ (استخدام اسطورة العود الابدي) في روايات جيمس جويس. قال جون جروس في كتابه (جيمس جويس): ان اكبر بديهيتين اساسيتين في رواية (صهوة فينجان) هما أن التاريخ يكرر نفسه، وأن الجزء يتضمن الكل. ان الحضارات تنشأ وتنتهار وفق انموذج دائري مستمر، ومع دوران العجلة تدور الشخصيات والأحداث والمؤسسات من جديد بأقنعة مختلفة، وهذا يعني أن كل انسان هو كل الناس حتماً وجداً في الزمان والمكان، ورباً العاطلة هو كل الأبناء كذلك.

اما (ميرسيا الباد) - ومجموعة من النقاد - فذهب الى ان رواية (يوليسيس) تدور في موضوع واحد لا غير هو (الحنين الى اسطورة التكرار الازلي) وأخيراً ان الفناء الزمن. ان أحداث الرواية تكرر نفسها، وهذه الأحداث ما يوازنها في الأساطير. ان (بلوم وموللي) يعانان الى الماضي، انهما يعدانه فردوساً مفقوداً ويعدان الحاضر سافلاً، انهما يملأن انه سيكون في مستطاعهما استعادة ذلك الفردوس. ان ما دعاه «الهداة» بـ (رعب التاريخ) هو (كايوس التاريخ) نفسه الذي يحاول ستيفن ديالاس (يوليسيس) ان يهرب منه.

وهكذا في استخدام ماكليش لقصتي آدم وايوب في مسرحية حديثة حيث قال كوليت. س كاميل: ان ارتشيولد ماكليش استخدم اساطير قديمة، وأغلب الظن ان فحوصنا سوف يكشف ان ماكليش لم يبن

متعددة: (جميع الذين يصقون العالم ويكتبون أحداثه لكل منهم رؤيته الحقيقية). و(تريستانو) وهو يعرف انه ميت، شرع يسرد سيرته الذاتية الشفاهية ويكشف للراوي حياته دون رتوش ودون تسلسل حديثي منطقي، فلم يعد يعيش داخل الزمن... و(لطانا كنت حذراً من سير الكتاب - يقول انطونيو - التي غالباً ما تكون مبنية بطريقة مخادعة واتسام: هل ستكون يوماً قادرين على ان نمسك حياتنا كما كانت بالضبط؟ الذاكرة اليوم تقبله ولا تعجبنا فيه الصور كلها).

وهكذا يمكن ان يقال - ما قيل في السيرة والسيرة الذاتية - عن المذكرات والاسطورة. «فالمذكرات تاريخ لأنها تستند الى البينة بينما تستند الرواية الى البينة مضاهياً اليها أو مطروحاً منها العامل (س) اي مزاج الروائي الذي يعمل على الدوام على التحقق من تأثير البينة أو تغييرها في بعض الأحيان تغييراً كلياً. وهكذا الحال مع الاسطورة: فجوهر

الاسطورة لا يكمن في الاسلوب أو طريقة السرد أو النحو. بل في الحكاية التي رويت فيها. الاسطورة لسان، بل لسان يعمل على مستوى رفيع جداً يتوصل المعنى فيه الى الانفصال عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه».

والى هذا ذهب (ويل رايت) إذ قال: «الأسطورة خطاب يصدره المجتمع إلى أفراد. فالتصورات والمواقف الاجتماعية المحددة بالتاريخ ومؤسست المجتمع يجري توريثها إلى أعضائه من خلال أساطيرهم».

أما رولان بارت فعالمج في بحثه (الاسطورة اليوم) قال: «تمنح الاسطورة

وفي الاتجاه نفسه ذهب لوكاش في (الرواية التاريخية) حيث قال عن الشكل السيري: تظهر الروايات التاريخية المصرية المهمة، نزوعاً واضحاً الى السيرة أو ترجمة الحياة الشخصية. ومرد ذبوع هذا الشكل السيري في الرواية التاريخية الى حد ما... الى ان اهم انصاره يرغبون في ان يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل عليها انسانية بوصفها امثلة، ويوصفها رواد نضالات الحاضر الكبيرة الذين اعيدوا الى الحياة (ص ٤٤٢).

ولخلق صورة تاريخية جيدة حقاً لشخص مهم يحتاج المرء الى اظهار قدراته الشخصية. سيمائه الفكرية. فعادة منهجه، الخاف لكن لوكاش يسجل على مثل هذه الكتابات او الروايات جملة ملاحظات، منها مثلاً:

١- ان بعض الكتاب المصريين يكتفون بخلق الواح رمزية ورواياتهم متصورة سيرا لرجال عظماء منفردين والأحداث مجتمعة وفقاً لذلك حول التطور النفسي لهؤلاء (ص ٤٤٠).

٢- وأحياناً تظهر الرواية الشخصية عن شخصية ادبية أو انسانية في شكل تجريدي شبيه بالمقال مثل رواية برونو هرايك: (سير هاتيس) (ص ٤٣٧-٤٣٨).

٣- وأحياناً أيضاً يكون الشخص الفرد المصور حقيقياً صادقاً. ومع ذلك فإن الأساس الواقعي: التفاعل الواقعي مع القوى الشعبية ليس مصوراً (ص ٥٠٠).

وعلى أية حال، وهي جميع الأحوال - يؤكد جل كتاب ونقاد الرواية التاريخية أو الرواية السيرية أن رواية التاريخ تخضع لوجهة نظر الكاتب الخاصة أو الراوي، ف(تريستانو) في رواية (تريستانو يموت) للروائي الإيطالي (انطونيو نابوشي) يروي احداثاً من حياته لأحد الكتاب، لرجل حوارى بطريقة ما، مثملاً لم يكتب المسيح الانجيل، لكنه روى قصته من خلال أربعة شهود كان لكل منهم وجهة نظره الخاصة في تاريخ الحضارة في لحظة معينة يحدد فيها الناس خياراتهم.

وهذا يعني ان السيرة أو السيرة الذاتية يمكن ان تروى بوجهات نظر

في التعبير الملحمي لا بد أن تتوفر خصائص للعمل منها التاريخ وتجاوز أبعاد الواقع

بالتالي على وصف كل الواقع الذي اليه ينتمي». «أذن، فمجمع تصوّر أمة من الأمم للعالم وللحياة هو الذي يحدد، متلبساً المظهر الموضوعي لأحداث واقعية تخضمون الملحمي بعصر المعنى وشكله».

وهكذا يأتي وصف آدموند ولسون رواية (يولييسيس) بأنها (ملحمة عصرية بطلها الإنسان العادي...) و(يولييسيس جويس، أوديسة حديثة تتبع الملحمة القديمة أوديسة هوميروس) عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. ولن يكون بالمقدور فهم مغزى الشخصيات والأحداث في قصتها الطبيعية إلا بالرجوع إلى الأصل الهومييري.

وهكذا أيضاً وصف جون جروس الرواية بأنها: (ملحمة العالم الحديث) وقال عنها مؤلفا كتاب (الحداثة): «تبحث رواية يولييسيس عن شكل معاصر لهذه الأسطورة. تكون النتيجة في الواقع رواية محدثة من الطراز الأول. إن التجسيد الجديد لشخصية (أوديسيس) وضغط السنوات العشر التي قضاهما البطل في التجوال وتحولها إلى عشرين ساعة، تمكن المفارقات الأدبية التي تتضمنها الحداثة، حيث نجد الإنسان المعاصر يرتقي إلى مستوى الأبطال الأسطوريين. وهنا تكون الأسطورة القديمة قد بعثت من جديد».

ونختتم بإبرز ملامح (الملحمية في الرواية العربية المعاصرة) كما رآها الباحث د. سعد العتاي:

- 1- أضفاء صفات أسطورية غير عادية على البشر.
- 2- الاعتقاد بطوائف النجوم والسحر والخيمياء.
- 3- تفسير بعض ظواهر الطبيعة على أنها غضب الرب أو رضاه.
- 4- استعارة بعض الأساطير القديمة لا سيما الإله المخلص أو الفادي.
- 5- الإيمان بالقُدرة، والقدر في الملاحم هو إرادة الهية.
- أما من ناحية البنى الفنية فتجد:
- 1- الرواي: تشير الملحمية إلى أنها تروى بواسطة رأو تلقى ما يروي من مصادر عليا - غير مرئية.
- 2- بناء الحدث الملحمي على أساس

جلعاش، ثم لا بد أن تعكس الملحمة أو العمل الذي يحمل صفة الملحمة، القيم والمبادئ والمثل العليا التي ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة والتي تصدق على (الإنسان) ككل بعيداً عن قيود الزمان والمكان. وهذا يعني أنه لا بد من التشابك بين الواقع والخيال، فهو الذي يعطي الملحمة أو الملحمية، بعدها الانساني وقوتها وعمقها.

والحال أن الصفات هذه تطبق على الرواية (حسب هيفل) حين أطلق صفة الملحمة على الرواية بوصفها (ملحمة البرجوازية)، فهو يقصد المسألة الجمالية والتاريخية - حسب لوكاش - ويقصد الرواية الاجتماعية، الواقعية - حسب بوريس سوتشكوف - باعتبار أن الملحمة هي الآثار الواقعية الكلاسيكية تظهر أساساً في واقع أن بطلها منبثق من البيئة الاجتماعية.

بل أن لوكاش يصف الرواية بأنها «ذلك النوع الملحمي الكبير. ذلك التصوير الحكائي الملكية الاجتماعية. وهي القطب المقابل للمحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري، بمعنى أن تمارض الملحمة والرواية تعارض بين حقيقتين في التاريخ الكوني الذي يحدد بكثير من العمق سماته، حسب هيفل، لكن السمات النموذجية للرواية (الملحمية) لا تظهر إلى حين الوجود إلا بعد أن تصبح الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي.

وباختصار - حسب هيفل: «إن ما يتألف منه مضمون أثر من الآثار الملحمية، ليس عملاً منفرداً وجزائياً، ولا حدثاً عارضاً واعتباطياً، وإنما عمل تربطه شعبيات بكلية عصره وبكيفية الحياة القومية، أي عمل لا يمكن تصوره إلا غارقاً في خضم عالم موسّع، ومشمّلاً

داخل جدران قديمة، بل أنه في الواقع هدمها وبني من جديد. أما مكليش فقال: إن قصة أيوب: نصر إنساني، أنها فعل. فعل أيوب: التقاط أيوب لحياته من جديد. إن أسطورة أيوب هي أسطورة لزماننا. لأن هذا هو جوابنا نحن أيضاً: الجواب الذي يُحفر الكثيرون منا على التقاط حياتنا من جديد بعد هذه النوازل الكاسحة.

وهكذا قال طه حسين في نص أوديب: اندريه جيد رجل قد تمّ نضجه الفلسفي. يظهر في أول القصة مستجماً شخصيته كلها، مستكماً قوته كلها، متحدياً للناس، متحدياً للآلهة لا يؤمن إلا بنفسه. وقال: الفكرة الأساسية في قصة أندريه جيد هي اعتداد الإنسان بنفسه وثقته بحريته واستماده على قدرته التي تمكنه من اقتحام المصاعب وتذليل العقاب.

الفصل الثالث

الملحمية والرواية التاريخية

غالباً ما توصف بعض الروايات التاريخية أو ما يشاكلها بـ (الملحمة أو الملحمية) من حيث الحدث كرواية (الحرب والسلام) لتولستوي، أو من حيث البنية (يولييسيس) لجيمس جويس أو (ملحمة الحرافيش) لنجيب محفوظ، فما (الملحمية) في الرواية التاريخية؟

المقصود بكلمة ملحمة ((EPIC: «القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد. والتي كثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح، بينما تستخدم كلمة (ملحمي) للإشارة إلى كل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال.

وفي الاستخدامات الحديثة تعبير: ملحمة وملعمي، يرى البعض أنه لا بد من توفر خصائص للعمل منها:

- 1- أن يتضمن التاريخ.
- 2- تجاوز أبعاد الواقع.
- 3- التركيز على البطل أو الإنسان في التاريخ Man In History في لحظات تاريخية معينة.

ومن الصفات الملحمية، المزج بين القوى البشرية والقوى الفائقة للطبيعة كالآلهة. أو كان يكون البطل مخلوقاً مزيجاً من مادة البشر ومادة الآلهة مثل

من خلال تدخلات هنية عديدة (كالقطع الأدبية وما شاكلها) ويقول ماركيز عن رواية (خريف البطريق) بأنها كتاب اعتراف، وقال ميشال بيثور: (في نطاق الأحداث اليومية والسيرة الذاتية والحكايات المعادية يكون راوي الحكاية هو نفسه موضوعها ..)، وقال: (الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياة الشخصية. كما أن الكّـن يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد ألقمة يعلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها).



لكن مشكلة بعض الروائيين أن يبالغ سواء في التدخل المبالغ به في الحدث أو في الشخصية التي تتكلم عنه، إذ يتحول إلى ما يدعوه باحثين بـ (منتج أيديولوجيا) أو (منتج بلاغة) حين يتحول الخطاب الروائي إلى خطاب بلاغي مبتعداً بـ (صورة اللغة) عن مهمتها الأساسية؛ أي أن تكون تشخيصاً لفظياً وأدبياً للمتكلم وكلامه بوصف المتكلم في الرواية طرداً اجتماعياً ملموساً ومحدد تاريخياً.

وهذا ما لاحظته أيضاً جبرمين بري حيث قال: أن كتابة رواية من خلال تطبيق منظم لمبادئ لغوية مشتقة من تحليل لغوي تؤدي إلى اتساع الأساطير الزائفة حيث تكون الأماكن والشخصيات والمقابلات مجرد «صور بلاغية».

(٦) وهكذا يمكن القول عن إقبال شخصيات الرواية بالانفصال التاريخية الدقيقة - كما لاحظ نور شريف في رواية (Romola) لجورج البوت.

(٧) ثم إن الرواية التاريخية الواقعية في مجال تصوير ما هو خارق، لا بد أن تقدم تفسيراً في الوقت ذاته، وذلك بإظهار مصادر الشيء الخارق في الواقع ذاته، فشخصية (يوغاتشيف) في رواية (ابنة القائد) لبوشكين - مثلاً - شخصية خارقة وتشكل ظاهرة غير عادية. ومع ذلك فإن بوشكين قدم تفسيراً لظهور شخصية بهذه القدرة العظيمة متعمقاً في خصائص حرب الفلاحين في القرن الثامن عشر.

(٨) ولا تستغرب إذا ما عمد الروائي إلى مزج أحداث من السيرة الذاتية (كمد خاص) بأحداث تاريخية (كمد عام) كما تلاحظ اعتدال عثمان في بحثها:

يتبخر التاريخ بمعنى أن من خصائص الأسطورة: التماقيبية. أي أنها تكرر نفسها في صيغ ودلالات صير المراحل والحقب التاريخية، وعبر الأمكنة.

(٢) ويلاحظ لو كاش أن كتاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين كانوا أعرف بمصائر الناس، وكان همهم الأول هو حياة الناس، بينما الكتاب المعاصرون يكتبون فعلاً من أجل الناس وعن الأحداث الشعبية، إلا أن الناس انفسهم لا يؤيدون إلا دوراً ثانوياً في رواياتهم؛ الناس منظوراً إليهم هنياً وينظرون مجرد خشية مسرح للحدث الرئيس.

(٤) كما يلاحظ لو كاش: من وجهة نظر الشخصية الشعبية، يوجد خطران محتملان على الرواية التاريخية. الأول: انعدام الصلة العضوية بين المسائر الشخصية والمشاكل التاريخية للحياة الشعبية. والثاني: ما سبق ذكره، أي: تهيمش دور المجتمع والنظر إلى الناس كديكور على خشبة مسرح الأحداث.

ولذا - يقول لو كاش - وعلى الكاتب أن تكون له صلات صميقة بالحياة الشعبية هي أكثر تشعباتها تنوعاً. أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع، وهكذا - بما أن الرواية التاريخية تمكس وتصور تطور الواقع التاريخي - فإن مقياس مضمونها وشكلها يوجد في هذا الواقع نفسه. ولكن ما هو هذا الواقع؟ إنه تطور الحياة الشعبية المتفاوت والمليء بالازمات.

(٥) يرى معظم النقاد أن الراوي (المؤلف) لا يمكن أن يخفي نفسه وراء الكتاب مهما اجتهد. هجيمس جويس في (يوليوسيس) يجعل له حضوراً مستشعراً

حلقى. ٢- تتسم الشخصية الملحمية بسماط البطولة الخارقة.

٤- أما الزمن فهو زمن تاريخي يعتمد السرد التاريخي وفق وحدات زمنية مستقلة.

٥- ثم إن الرواية ذات النزوع الملحمي لا بد من أن تتلطف من مرجعية تاريخية: عمل هني أو حدث تاريخي مضمخ.

الفصل الرابع خاتمة - خلاصات

(١) إذن فاستخدام الأسطورة في عمل روائي أو مسرحي مسألة فنية أولاً (يمكن اعتبارها رمزاً في شكل انشاق) أو أنماط بدلية عن الشخصية (الواقعية) وتحل وجهة نظر الراوي سواء في الماضي أم الحاضر. وعلى سبيل المثال في الوقت الذي ولد (أوديب) سوفوكليس مشرداً وانتهى مشرداً مستسلماً للضرر الإلهي، نجد على العكس في رواية (مسرحية) اندريه جيد. متحدثاً للآلهة، معتداً واثقاً بقدرته بنفسه على تجاوز الصعاب، كما ذكره طه حسين، ويمكن أن نجد مستخلصاً في قراءة أخرى (ها للأسطورة نفسها تتألف من مجموع قراءات مختلفة).

(٢) وهكذا في استخدام نظرية (أسطورة العود الأبدى) لتجسيد رؤية شخصية أو عامة عن التاريخ والناس والأشياء. وتجسيد ذلك الحنين الأزلّي لدى الإنسان إلى الماضي - الماضي ذلك الفردوس المفقود دائماً - (يبد أن كل أسطورة هي من جهة ما، بحث عن الزمن المفقود) وخاصة عندما تضيق الحياة (الحاضر) بالإنسان أليماً سبب، وهذا ما لاحظناه في رواية (يوليوسيس) جويس. لاحظ جملة النقاد أن موضوع (الفردوس - السقوط - العودة) يبقى هو الموضوع الرئيس.

إذن، الأسطورة - رغم ما تحويه من عنصر الخرافة، تصبح في مجمل الموقف الذي تعرضه، ومن خلال شخصيات تنوء بعمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعية، ناهيك عن أن الأسطورة تحرم الموضوع الذي تتكلم عنه من أي تاريخ. فضممتها

الرواية من أهم أشكال الإبداع قسّدة على التوظيف والاستفادة من الأجناس الأدبية التي سبققتها

تشكيل فضاء النص في رواية (ترايبا زعفران) لأدوار الخراط، حيث تشير الى (امتزاج البعد الخاص بمثلاً في أحداث السيرة الذاتية بالبعد العام الذي يصور اشتغال الحركة الوطنية في مصر في حقبة العشرينات الى اوائل الخمسينات)، فضلاً عن ان الكاتب يمزج بين أزمنة عدة: واقعية وخيالية وكذلك بين ما هو واقعي واسطوري وحكايتي شعبي.

بل اننا نجد في اطار ما يعرف بالرواية الشاملة أو الرواية الكلية: «ان اسطورة وجود شكل روائي واحد يكتيف حسب المعصور، قد تلاشت تماماً، وتلاشت معها المساواة الدائمة لتقنيات الروائي وكأنها شكلت على غرار العمليات العقلية لنفس الروائي».

وقال الروائي ارنستو ساياتو حول ما يسمى بالرواية الكلية: «ليس بمقدور الفيلسوف ان تجعل الانسان الذي مرّفته حضارتنا متكاملًا ثانية، لكن هذه المهمة اقيمت على الرواية. ولندكر هنا مثلاً (دون كيشوت) ولقد اراد والتر سكوت ان يجعل الرواية حاصلًا للتاريخ والنمض للحوار والشمس، وللحقيقة والاسطورة شأن الدراسة الأدبية، وفي الأخير زوال الحدود بين الرواية والمقالة، ويمكننا ان نقول اليوم: ان المهمة النهائية للرواية هي طرح الرؤيا الكلية للعالم وأداء الرسالة التي قامت بها في الماضي، الاسطورة والملحمة والحكاية الخرافية والشمس والاعتراف والسكستشات»، وقال: (تكون الرواية بالنسبة لي شأن التاريخ ويطله: الإنسان «صنفاً غير نقي في جميع الأحوال، في لا تخضع للقواب ولا ترضخ للتقديد).

والى هذا ذهب أيضاً، فولفغانغ عندما قال: «كل نص أدبي يتخضع للضرورة انتقاء من الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والأنماط الأدبية المتعددة التي توجد كعقول مرجعية خارج النص. هذا الانتقاء الدقيق هو نفسه حد أقصى، باعتبار أن عناصر الواقع قد اخذت من النسخ الخاص الذي تؤدي فيه وظيفاتها الخاصة. وهذا ينطبق على المايير الثقافية والإبداعات الأدبية المضمنة في كل نص أدبي جديد». وهكذا: «ونقل بكل ثقة - ليس النص وإنما جامع النص».

(٩) وفي هذا يمكن القول مع ديفيد

التاريخ، وهكذا الملحمة والحكاية الخرافية. فمن يستطيع - مثلاً - أن يبعد (ألف ليلة وليلة) عن التاريخ، وهكذا الديكاميرون. قال أوستن وأرين ورتيه ويليك في (نظرية الأدب): السيرة نوع أدبي قديم. وهو أولاً جزء من علم تدوين التاريخ من الناحية المنطقية ومن ناحية التسلسل الزمني. وقالوا: لقد نشأت الرواية من الأشكال السردية غير الخيالية: الرسالة، الهيميات، المذكرات والسير. تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام. (والقصة تأتي من التاريخ).

ولعل هذا الارتفاع الفني هو ما جعل الرواية (من أهم أشكال الإبداع قدرة على التوظيف والاستفادة من الأجناس الأدبية التي سبقتها)، وأن يلاحظ الأستاذ العالم في رواية (نجمة اصمطس): (ان الرواية كتمثيل فهي مساهمة في الجهد الخلاق ضد العنف التاريخي والقهر وصناعة التاريخ على حساب حرية الإنسان). فهمة الرواية - الأساس - حسب كولن ولسون: الحرية: (ان الشكل الاسمي لأية رواية هو التوتر والنحر من التوتر. واحتكامها اليها هو احتكام لقرارنا التوافقية الى الحرية).

(١١) ونختم أو نستذكر مع فليدينغ المؤهلات التي يمتدّد أنها ضرورية لهذا النوع من المؤرخين، أي كتاب الرواية، وفيما يلي أربع منها:

١- المعيارية التي بنير تدفقها الكامل لا يمكن أن نضعنا دراسة. ويقصد بـ (المعيارية): قوة الإبداع - قوى الذهن - القدرة على التغلغل في جميع الأشياء التي في متناول أيدينا وفي حدود معرفتنا.

٢- نصيب واقر من المعرفة. والمعرفة الواقعية بالتاريخ والأدب ضرورية تماماً هنا.

٣- وهناك ضرب آخر من المعرفة فوق قدرة التعلم. وهذه تال بالمحادثة مع الناس، فهي ضرورية لفهم الشخصيات.

٤- امتلاك المؤرخ (الروائي) قلباً طلياً قادراً على الاحساس.

«فاكثر حالات الضعف في الرواية ترجع الى نقص في إحدى هذه الصفات الأربع».

♦ الورقة التي قدمها الكاتب في ندوة الرواية التي عقدت في القاهرة في الشهر الماضي

لوح: ان الرواية المعاصرة تتحاشى تنظيم مادتها تنظيمًا تاريخيًا منطقيًا - كما تتحاشى استخدام العالم بكل شيء، والمقحم نفسه في كل شيء. ان الرواية المعاصرة والمحدث، كذلك، تميل عمومًا، الى الرمزية وترفض الواقعية التقليدية لذا فهي نزاعة الى الجانب الاستعماري، وهذا - أو قريب منه - ما لاحظه النقاد في رواية (البحث عن الزمن المفقود) حيث قيل: (تتجاوز هذه الرواية عالم الزمن التاريخي والاجتماعي، انها تتجاوز المذهب الواقعي. وفي الحقيقة، انها رحلة شمريّة، أو بالأحرى رمزية تتوخى اكتشاف واقع الماضي الضائع. انها تنقش عن الوسائل الفنية الكفيلة بإعادة خلق ذلك الواقع. قال بروس: «انه يمكن للإنسان في بعض اللحظات المشرقة والنادرة أن يمشي الماضي أو جزءاً منه ثانية». ان رواية (البحث عن الزمن المفقود) أو (ذكرى أشياء مضت) مكرّسة لاستعادة الماضي وما يحتويه من مسرات.

أما جيمس جويس - على رأي فوكل - فقد أحال الواقع الى دق زمني - كما في (بوليميس) أو (بقطة فينجان) ملفياً فيه الحاضر بين الواقع والخيال عندما جعل اللغة ذاتها هي الواقع النهائي. وقد اثار (بوليميس) جويس، ناقداً من وزن البوت للكتابة بأنها اعلان لوت الرواية ولغزّ القص ذاته على أساس أنه ما عدا الحديث عن شيء مهم ممكن الوقوع في عالمنا المعاصر».

(١٠) وقبل أن نختم نؤكد مرة أخرى على الصلة الوثيقة بين الرواية والتاريخ ومسائر الأنماط السردية الأخرى. فالسيرة والمسيرة الذاتية تاريخ. والمذكرات تاريخ. والاسطورة ضرب من

"التمنع البري" (١) الذي اختارته أنيسة عبود عنواناً لروايتها التي صدرت عام ١٩٩٧ ليس مجرد نبات ينمو على حافات المياه أو هي البرية يبيع عطراً ذكياً، ولا مجرد شراب داهي يحضر منه يسكن الأوجاع وربما كان كذلك فعلاً. ولكن التمنع البري جاء في الرواية كرمز وكطقس عاطفي من طقوس الحنين إلى الذات وإلى الآخر وإلى الوطن !! بل أنه حالة من الشوق والحلم لا توصف قد تصل إلى الكابوس !! فتقود الحنين إلى الأرض والماضي والأهل والبحر... جاءت بمستويات مدهشة من الوعي الذاتي بفقدان هذا الفردوس أو غيابها تحت وطأة الزمن وعوامل القهر والتسلط !! نعم، لقد أفصححت الرواية عن أنساق من العلاقات والبنى الاجتماعية الريفية والحضرية بدت متجذرة بالأرض بل عميقة الجذور...

واستباقاً
لمسلمات هذه
الموضوعة،
نقول إن الكاتبة
اعتمدت
التحويلات
والتداخلات في
مبنى الرواية
وفي نسق
السرد ليس
يهدف أريكاك
القارئ أو
تعقيد الرواية،
وإنما بسبب
كثافة الرؤى
والمعطيات



تري الدكتورة (ماجدة حمود) في دراستها (الخطاب القصصي النسوي: نماذج من سوريا) أن "التمنع البري" أكثر الروايات النسوية السورية تنوعاً في فضائاتها النابضة بهيوم عصرنا بما تضم من فضاءات منفصلة على حياة مشوهة (٢) واستطرداً نود أن نؤشر هذا التشوه في الملامح السايكوبائية التي تكاد تغلب على طبيعة شخصيات رواية أنيسة عبود "التمنع البري"... فهذه الرواية المدهشة المثقلة بالأحداث والأوجاع والأزمة الراهنة والسعيقة والمالقات الإنسانية السوية أو تلك القائمة على القهر والقمع... هذه رواية تكاد تحمل ذائقة الرواية الباطنية... !! أقول ذلك بحذر، رغم رومانيتها وشفافيتها التي تبدو واضحة في مقاطع محددة من بنيتها وسردها وتداعياتها وحواراتها ومنولوجاتها الداخلية.. !!

لم تنهج الروائية والقاصة والشاعرة أنيسة عبود نهجاً تقليدياً في كتابة الرواية يقوم على حبكة رتيبة تبدأ بالبدائية ثم الحوار فالدراما فالنهاية...، أعني أنها جاوزت التكنيك المألوف في القص وفي بنى السرد وفي ترتيب الأحداث بل راحت تصاحج القارئ بتحويلات (زمكانية) في النص وفي حضور وغياب شخصوه وأحداثه بحيث موهت في المقاطع الأولى من الرواية (١-٣) عرض مجريات الحدث وشخصياته وقدمت من خلال السرد المتقن والتداعي المثير الكثير من التفاصيل والتعقيد والغموض، أحاطت به كائنات الرواية : الناس، الأرض، البحر، النهر، القرية، الميراثات، العلاقات، الخرافات والأساطير... الخ ووشمتها بثيم غرائبية (فتنازي) وبملامح سايكوبائية، رغم (عافية) اجتهدت الكاتبة في تقديمها في صيغ رمزية ومثالية لطبع أخلاقيات وسلوك وخيارات شخصيات أساسية في الرواية (مثل المم صالح والطبيب النفساني سامح).

الدرامية وتزاحم الأحداث : ماضيتها وحاضرها... بيد أن القارئ وعبر قراءة متأنية يمكنه إعادة ترتيب مكونات الرواية السردية والبنوية ليحقق تتابع وجاهزية وتوصيف أنماط الأحداث والملاقات في هذه الرواية الصعبة ذات الأبعاد الإستبطانية التي اعتمدت (المروث) ثم (الميتافيزيقيا) و (الماورائيات) وبعض عقائد الشعوب القديمة أو الشعوب البدائية مثل (القمص) و (التناسخ) و (الطوطمية)... الخ. ولعل مما يلفت انتباه قارئ "التمنع البري" تقوُّق الكاتبة في تصوير وطأة الاغتراب كحالة إنسانية تواجه كائنات من كان مثملاً واجهت (علياء) و (سماد) و (سامح) و (علي)... ولعل الانفعال بالغربة قد انعكس على التوازن النفسي لشخصيات الرواية فخلق منها شخصيات (مأزومة) يصح إخضاعها - كلها أو بعضها- لتحليل النفسي الفرويدي، وحتى وفق منهج

لم تنتهج الروائية نهجاً تقليدياً في كتابة الرواية يقوم على حبكة رتيبة تبدأ بالبداية ثم الحوار فالدراما فالنهاية

(يونك) أو (أدلو) ... لأن (أنا الذات : Ego) عند أي من أبطال الرواية قد عانت من عدم التوافق مع (أنا الأعلى : وهي في الفرية أو في الوطن !! الأمر Super-Ego الذي يوجب دون شك الدوافع الفريزية والرغبات المكبوتة والحنين إلى الماضي وإلى الطفولة، ويهدد لانفجار الذات (الفصام Schizophrenia) أحياناً وعند بعض الناس، وتلعب في مقاطع من الرواية أعراضاً سايكوباثية مثل (الذهان) و (الرهاب) و (الهوس) و (الشعور بالاضطهاد) تنتاب (علي) و (علياء) و (سامح) و (أم هاشم) و (أم عارف) و (خديجة) وغيرهم، وترد في الرواية إشارات واضحة وتلميحات مفهومة لهذه الأعراض والحالات النفسية المعقدة، يسرد بطل الرواية (علي) مثلاً : (جدتي قالت لأمي : ابتك أهلك يا فاطمة .. اغرورقت عنها أمي بالدموع) ص ٢٥ ويتكرر هذا الاعتراف في مقاطع أخرى من الرواية، وثمة حادثة تأتي في خاتمة الرواية تقريباً تشير إلى أن (علي) الشاعر والأديب المدهف الحس (مخبول) : (يا حضرة الحق : علي صديقي وأرجو أن تسامحه .. لم وشوش في أن الحق بعيت تقصد أن يسمه علي أنه مخبول" (ص ٢١٨ جاء ذلك على لسان (حسن) الشاعر الوصولي المقرب من السلطة والذي أنقذ (علي) من ورطة مع الحكومة !!

وفي سلب أحداث الرواية نجد أن (علي) يفقد ذاكرته بينما كان يقاتل في الجولان عام ١٩٧٢ (انظر ص ٩٢-٩٥) أما (علياء) فتفقد النطق، تفقد صوتها وتصبح خرساء عندما رأت الوحش البشري (أبو بقعة) يقتصب الفتاة الصغيرة (خيرية البائعة) في دهليز مبنى عتيق (ما الذي أصاب علياء لماذا صارت خرساء؟ أخذتني أمي إلى المزارات....) ص ٢٠٨

اذن يرفض النظر عن الأسباب والمؤثرات نستطيع أن نقرر أن في حالتي فقدان الذاكرة وفقدان النطق ما يؤثر أعراضاً سايكوباثية ... نقرأ أيضاً في الصاعيات لماذا أنت سوداوي؟ (ص ١٢٢) والسوداوية من أعراض الأمراض النفسية كما نعلم.

ومن السهل ملاحظة تكرار المتغيرات الدرامية والسيكولوجية في هذه الرواية مثل (انفجار الذات) و(ثائية الأنا) تحفزها تقلبات الدوافع الداخلية لشخصها من خلال ما أشرنا إليه من حالات التآزم والقلق، سيما وأن الرواية تقوم على تقنية التداخي الذاتي واستحضار الماضي وحيوية الحوارات وتوظيف الموروث الشعبي ودق السرد : فالسارد يكلم نفسه :

(أحياناً، يخاطب ذاته (ابتعد عني... لا أريد أن أخاطب أحداً، أريد أن أركض في البرية مثل كلب مسعور لأبتعد

عني ص ٢٠ يلاحظ هنا عبارة (أبتعد عني) أي لأبتعد عن نفسي وذاتي وكنونتي.

وتأكد (علياء) من تعدد الذوات في شخصيتها حين تسترجع في خاتمة الرواية مسار حياتها (أعيد تلاوة الماضي بجملة جملة، ربما أستخلص الأنا .. الأنا من آل هو ص ٢٥١ وهذا الفهم لذات (علياء) يعيدنا إلى نص شعري لأنيسة عبود بعنوان (تحولات الوردية) (٢) يعكس ثائية (أنا والأنا الآخر) يقول النص

نامي الليلة أينها السماء

لا تنظري إليّ

وأنا ألم أشألي

وأبكي عليّ

.....

حائزان أنا والمساء

حائزان أنا وأنا

وفي متن الرواية العديد من الاشارات والنماذج التي تعكس العلاقات المشوهة : (الأغا الزعيم) المستقل وزوجته (الديابة) و (جمال الأرملة) و (حمدان الكسيح) و(سلوم) الذي كان يعمل (الجدّة) أم فطوم وهديا وانجبتها منه لا من (الجد شهاب) العنبر الذي تحول قبره إلى مزار وكرامات وممجزات... !! وتراجيديا (بدر الدرعاوي) و (اسماعيل الملي) و (جاسم الجزراوي) والدرويش (الجندياتي) الذي يماشر الأفاعي ونموذج (مقصود) الشاعر المداح الذي أصبح ثرياً و (رندة) ابنة زعيم المدينة النزقة التي أصبحت راعية للأبداء والأداء توزع الجوائز على شعراء المدينة، والتي افتتحت مجلة وترأست تحريرها !! ص ٢٤٩ حصلت على كل هذا بالوساطات لأنها لا تمتلك مقومات ذلك ! و (سحر) زوجة (الجنرال) التي قدمت للجامعة للحصول على الدكتوراه والتي ستحصل عليها حقاً تقول (علياء) (ولكنها لن تحمل ذاكرة محملة بالمقاعد المكسورة والأفلام المكسورة... وفداً الدكتوراة (سحر) سترعى العلماء وتشكل الجمعيات الخيرية وتوزع أذنيها التي بطل مدينها على طالبات الجامعة !! (ص ٢٤٩)

هكذا نتحدث (علياء) الأستاذة الجامعية التي درست في باريس وحققت مكانتها من خلال جهدها ومثابرتها، (علياء) التي أحبها علي وهام بها حد الجنون (علياء أنت تستهويني بجسدك وروحك وصوتك وتفكيرك (ص ٧٢) قال لها علي عندما رأيته لأول مرة كان بعد خروجي من السجن بفترة قصيرة، أغلقت علي أفكاري... كنت منتشبا بوجهك البتبع (ص ٧٠).

وفي نموذجي (سحر) و (رندة) تود الكاتبة أن ترصد حالة اجتماعية مألوفة ومعروفة تلك هي أنه مهما امتلكت المرأة بل الإنسان - من مال وثروة وجاء فإنها تشعر بشيء ينقصها، نعم، تنقصها الثقافة والعلم لأنها تحس بأن كل ما امتلكته جاء دون حق ويقي الاحساس الداخلي لديها بزيغ واقعها !!

في متن الرواية العديد من الاشارات والتماذج التي تعكس العلاقات المشوهة

(عليا) الأستاذة الجامعية التي تعرف عليها (علي) من خلال صديقه (سامح) الطبيب النفساني الذي زامل (عليا) في دراستها في أوروبا وكلاهما من الساحل السوري الامر الذي شدهما لبعضهما وهما في الغربة، (عليا) تتخيل أن لها أسماء كثيرة : (ماري)، (ليلي)، (عشتار)... أنها ترى نفسها في كل النساء حتى اللواتي ظهرن في حقب سحيقة من التاريخ، اذن هي تقبل مبدأ (تقصص الأرواح) و(التناسخ) وأحلال النفس والروح في أجساد أخرى... الا أنها تؤمن بالروحانيات والماورائيات (ص ٢٥٠) من هنا نلمح البعد الميتافيزيقي في الرواية : (كان حقل الفسق أمام المنزل وكان عبدالله يجبرني على أن أعزق في أوج الهجير، كنت أكيك وأنا أنطوي على معول مكسور ويطنني مملوءة بطفلة سنائي الى الحبة باسم (هدى)، وعندما تسألني أمي ما بك يا (ماري) أقول لها لا شيء، كرهت قرية عبدالله (ص ٢٥٠) في هذا المقطع (تقصص واضح)، (عليا) تتقبل (ماري) المرأة التي لا بد عرفتها، وأيضا تتحدث (عليا) عن (بعض الشوارع في بلدان آسيوية.. أشعر أنني أعرفها منذ زمن (ص ٢٥٠) قلت لصديقي سامح بعض النساء لا يهرمن، أنا أعرف واحدة عمرها ألف عام (ص ٤٤) وفي حوارها مع (أم علي) تقول هذه الأخيرة (في الجيل القادم أرجو أن يخلقني الله امرأة متعلمة (ص ١٨٩) وحين يتعرف (علي) (عليا)

♦ ابتم سامح... ها.. لقد التقيتما اذن.. عليا يا سيدي تؤمن بالماورائيات وهي تظن أنها كانت قبل ألف عام امرأة أخرى (ص ٨٤)

وفي المقاطع الأولى من الرواية تمهد الكاتبة مبكراً لتقبل هذه الفكرة التي ستكون واحدة من الأفكار التي تقوم عليها بنية الرواية (لا.. ربما أزمته أخرى أو امرأة أخرى غيري دخلت ليأبي عتوة وتقمصتني (ص ١٦) هكذا تخيل (علي) حديث حبيبته الأولى (ليلي)... ١

أما الملامح الطوطمية فتتضح عبر السرد (هذا الذئب كان ابني وكان رجلاً فارساً، زوجته رفضت عندما كانت فتية ومرة سمعته بالحذاء لأنه حاول معها محاولة رجل مع امرأة، بعد ذلك راح يفر في مزارك نسوية... لم يترك امرأة إلا واشتهاها، عاشرها دون أن تدري، عرّى في خياله، عرا كل نساء القرية لذلك أصابته لعنة الشيخ "ضاهر" مزار القرية القديم، غضب عليه الرب ومسحه الى ذئب (ص ١٢) توظيف طوطمي وميثولوجي واضح لأساطير يونانية وعقائد أفريقية ترجع الجذر السلالي والأصول البيولوجية للإنسان الى كائنات حيوانية وبالعكس، ونحن نعلم أن الكثير من الكتاب الغربيين والكتاب العرب قد صوروا في نصوصهم وكتاباتهم كيف

يتحول الانسان مجازاً الى (دودة) أو (عنكبوت) أو (جاموسة)... وفي "النعنع البري" تفعل أنيسة عبود ذلك بتقنية عالية ويربط ذكي بين الراهن والماضي، وقصة (أم سلمان) التي نطحتها الثور وكيف أخذها زوجها الى الحقل وراح يضربه بعصا غليظة حتى انهار على الأرض... (الى هذا الحد تضربني دون أن تعرفني؟ أنا بهجت الزيتون.. في عصر ما، في زمن ما كنت زوجاً لامرأتك) ص ١٩

أما حكاية (خالتي هديا) التي تشبه حكايات ألف ليلة وأيلة فلا أحد يعرف مصيرها، أعني مصير هديا، (بعض الجيران يقولون أنها تحولت الى طائر يسبح فوق الماء.. يخبيل جناحيه في الماء ثم يرتفع عالياً في السماء... ج ص ٢٥٩

في الملامح الطوطمية لهذه الرواية المثيرة نزعة وحوشية، ويطش حيواني يكتف الحياة الاجتماعية وأدمية الإنسان. إن الرواية تلامس في سردها الذكي أحلام الناس البسطاء من جيل القنطرة والكفاح الوطني بحيث يستذكرون بعض رموزه الوطنية أمثال (ابراهيم هنانو) و(الشيخ صالح العلي) حتى تصل الى جيل الخيبات والانكسارات والهزائم وتلك المواقف الكابوسية التي تحيط بالإنسان، وتخرج على التحولات التي شهدتها العالم مثل سقوط الاتحاد السوفيتي (المقاويون يقاوضون الأعلام الحمراء بكومة أحذية إيطالية وبعض فطائر الهمبرغر) ص ٧٤.

ليس من الموهل أن تكتب عن الماضي إذا لم تكن مؤرخاً تمتلك أدوات التدوين التاريخي، ولكن أنيسة عبود (٤) قدمت في روايتها "النعنع البري" روايتها الأخرى "باب الحيرة" وثائق للتاريخ الاجتماعي والعاطفي للإنسان العربي المعاصر المشدود الى الماضي البهيج الذي يحلم بعودته.

وهي تخلق العلاقات الرومانسية الأنثوية الذكورية التي جمستها علاقة (علي و عليا) ثم (عليا وسامح) يختصر (الدرويش) نبوته (ستظلمين يا أبنتي تبحين عنه وسيظل يبحث عنك الى ابد الأبد، وكلما التقيتما افترقتما (ص ٣٦٤).

يقي أن نعرف بأن لغة الرواية قد تساوقت مع بنية السرد بحيث خلّت هذه اللغة من البهرجة والتزيق اللفظي وتوفرت على مفردات متداولة ومفهومة.

(١) أنيسة عبود : "النعنع البري" رواية / دار الحوار / اللاذقية / الطبعة الثانية / ٢٠٠١م.

(٢) الدكتور ماجدة حمود : "الخطاب النصفي النسوي : نماذج من سوريّا" دار الفكر / دمشق / ٢٠٠١م ص ١٢٦.

(٣) مجلة "الموقف الأدبي" دمشق / شباط / ٢٠٠٣م.

(٤) أنيسة عبود : روايتها وقاصة وشاعرة سورية فازت روايتها "النعنع البري" ١٩٩٧م بجائزة المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة وأسدرت بمدى رواية "باب الحيرة" ٢٠٠٢م، ولها مجاميع قصصية منها "فسق الأكاسيا" و "تفاصيل أخرى للعشق" وكتبت عموداً أسبوعياً في صحيفة يومية دمشقية.



رواية في كتاب شمعي !!

مفلح العدوان

الشمع.. كلما اقترب من النار زادت فتنة تشكيله، وتعاظمت غواية جعله مبعوثاً لاستتساخ أي كيان آخر من خلال مرونة روحه..

أؤمن أن سحر الأشياء يكمن في قدرتها على تحدي الأصل، وروعتها تتجلى في تمكنها من خلق الجديد الذي يقارب حالة تتجاوز ما تم البدء به، ولكن المميز أكثر هو أن تصل بلاغة الإبداع الى درجة الكشف عن قصة كاملة دون البوح بجملته، أو النطق بكلمة واحدة، وهذا سر تملك تماشه المتاحف بشكل عام، غير أن وضوحه يتلوّز أكثر في متاحف الشمع، التي ميزتها، واختلافها في أنها أماكن مجبولة بأثر الإبداع، وبالدنق الرفيع، وبالإرث المسكون فيها، تلك المتاحف التي يلاحظ الزائر فيها زخماً من تجليات الفن، وشيئاً من الخلق، وكَيْناً هائلاً من ومضات القصة وتفاصيل الرواية، وفيضاً رائئاً من المسرح الحياتي، كلها تتآلف للتعبير عن منظومة أحداث ومفاصل حياة من خلال إعادة صب الشخص في قوالب شمعية، ليس سكباً ضريراً، وإنما نحتاً حيويًا في الشمع حتى يستوي التجلي الخلاق كاملاً، بهيئاً، قصيحاً في سرده للماضي دون الخوض في لؤثة النطق، وبلا ولوج في موارية الكلمة المكتوبة.

أتكلم عن متاحف الشمع متذكراً لحظة زيارتي متحف الشمع في مدريد، حينها دخلت المكان وما كان في نيتي أن أقرأ رواية عن تاريخ الأندلس، ولا عزمته النية على مشاهدة راقصة الفلامنكو، وما كنت راغباً في متابعة الفجر في ترحالهم داخل أسبانيا وخارجها، لكنني ما إن صرت في حضرة المكان / المتحف حتى تماهيت في حالة الترحال هذه، تقمصتني بصمت، ودون وصاية من الكلام أو مصادرة من قبل المظنرين له، كانت زيارة مختلفة، وكنت خلالها أسير داخل أسطر قصة لم تكتب بالبحر، بل رُسِخت بالشمع الذي أبدعته يد فنان كرس جُلّ وقته لتتبع حياة المختلفين من بني البشر قديماً وحديثاً في اجتهاد يضع على عاتقه مقاييس الشهرة، والدخشة، ومقدار التأثير على مسيرة إيقاع الحياة في لحظة ما..

في متحف شمع مدريد قرأت قصص أولئك الشخص، وركزت في حكاية تلك البلدان والدول، بشكل مختلف بدءاً من تاريخ أسبانيا القديم، وليس انتهاءً بالرحالة المحلقين الى جغرافيا الفضاء، رغم أصرار الإسبانيين، من خلال لغة الشمع، على التأكيد بأن أمريكا الحديثة هي اكتشاف رحالة إسباني مهما حاولت تلك الدولة، نسيان ذلك، وفي ذات الوقت هي (أي أسبانيا) لا تنكر دور طارق بن زياد، وموسى بن نصير في مسيرة حضارتها.. كل هذا قرأته بعيني دون وصاية من أحد، وبلا تظنير من أي دليل، ما أن دخلت متحف الشمع في مدريد!! أية رواية عظيمة داخل صفحات هذا الكتاب الشمعي الذي يمكن المحقق فيه من رؤية تفاصيل أولئك المشاهير، دون الخوض في متاهات اللغة، بل بالإيماء، والحضور المجدد الذي ينبض من بريق عيونهم، ومن خيوط ملابسهم، ومن تمايز وجوههم، ومن تلك الأدوات التي بقيت بعد رحيلهم، وغياهم جميعاً: القياسرة، والأبطال.. اللصوص، والعياقرة.. العلماء، والفنانين.. الرحالة، والمكتشفين.. العساكر، ورجال الدين.. كلهم يشون بما لديهم لكل عابر بالمتحف، فقد تجسّسوا أمامي بكل مهابهم: نهرون، تراجان، أدريانو، كليوباترا، طارق بن زياد، عبد الرحمن الثالث، المنصور، ابن رشد، ابن ميمون، هارون الرشيد، عائشة الحرة، أبو عبد الله الصغير، فرناندو وإيزابيلا، كارلوس الأول، فيليب الثاني، فرانكو.. كلها أسماء صنعت التاريخ في حقبة من حقب الماضي، وهي هنا جمعت في غير قاعة من صالات المتحف، يطالعها الزائر، فيحتاج الى وقت أطول للاستقعران عن بصمات كل شخصية في ظرفها وتاريخها الذي كانت فيه.. تلك الزيارة كانت أجمل رواية قرأتها، بإقل عدد من الكلمات، ولكن بفيض من الإسهاب الصامت للتاريخ المجدد شمعا، في معبد أسطوري اسمه متحف الشمع!!

muflehad@yahoo.com

دراسة في «حياة كسر متقطع» لأحمد ناصر



الموت الموضوعية الشعرية القديمة .
الجديدة ابدأ . ويتم ذلك جدياً في
عملية التوليد والتحويل الدائمة لهذا
الصراع، صراع (الحياة - الموت)،
وصوفيها من خلال رحلة البحث الدائم
لاحدهما نحو الآخر وهذا الاستيطان
القائم منذ بدء الخليقة وما نجده في
هذه المجموعة هو شعرية هذين
المحورين من خلال العناية بالتفاصيل
الصغيرة وحتى المهمة، إذ لا أحداث
كبيرة في هذه المجموعة على الأغلب
(باستثناء قصيدة مؤجلة
لنيويورك) (٢).

لنقرأ من طريقة اردنية حيث يبدأ
الشاعر بسرد وصفي لحالته وردود

أفعاله أزاء فتاة جالسة في مقهى تريتي سنتر بلندن:

بطريقتي الاردنية نفسها التي يبدو انني لم اخلص منها
رغم الحدود والمواصفات المبرتها بقدمي البدوي السريعين الى
النهب (..) واضمح انني تركت عيني تتضوان نياها قطعة قطعة
فلما بلغت ورقة التوت نهضت فجأة من مقعدها واتجهت نحوي
(...) قالت:

لماذا تنظر الي هكذا!

فقلت لست أنا

واشرت بيدي الى الخلف.

هكذا ومنذ البدء يدخلنا الشاعر في غوايته الشعرية لينتهي
بنا الى فخ شعري:

في المرأة، كان شاب صغير يترجع، مبهوئاً، يظهره الى الوراء
ويمسد شعره بيده (٣).

ثمة قصائد في حياة كسر متقطع تحفل بالموت وبثيماته
الموتوعة:

موت الانسان، موت الحلم، موت الحب وتغييره، وحتى موت
الأمكة إذ ان جميع الموجودات قابلة للموت تستمد من بدء
وجودها هكذا يستعبد العدم وجوده كما يستعبد الوجود
عدمه، وتستطيع ان نبوء نصوباً مثل (مياه كثيرة جرت تحت
الجسر، استعداد للطيران، حديث عادي عن السرطان، البيت

تتبع كتابات امجد ناصر وتفتح على اكثر
من شكل كتابي في محاولات المتكررة لطرق
دروب واكتشافات شعرية جديدة، ولا يأتي هذا
التجريب على الصعيد الاسلوبي الذي نستطيع
لمس خطه التصاعدي ابتداء من مجموعته
الأولى مديح لمقهي آخر (بيروت ١٩٧٩) مروراً
بمعد من مجموعاته الشعرية مثل رعاة العزلة،
سر من رآك، مرتقى الانفاس ووصولاً الى
مجموعته الأخيرة حياة كسر متقطع .

أقول لا يتم هذا التحول على الصعيد
الاسلوبي بتجلياته اللغوية والصوتية والمجمعية
فحسب وإنما على الصعيد الدلالي وتنوعاته
العديدة، الأمر الذي يهتم به الشاعر كثيراً في
ما قرأنا له، بمهارة أخرى يكتب امجد ناصر
قصيدة نثر تخلص لمضمونها ويعدها الداخلي

ولا يتم هذا الأمر، بالطبع، على حساب لغة الشاعر وتقنياته
الخاصة الأخرى.

نقرأ مجموعة حياة كسر متقطع خلال هذين المستويين
(الاسلوب والدلالة)، فهي توغل السرد بوصفه تقنية اسلوبية
في البناء الشعري العام. وكما لا يخفى فإن هذا التوظيف
يحتاج الي مهارات خاصة يمتلكها الشاعر حتى يستطيع ان
يرتفع، بمهارة العزلاء، من مستوى النثر الى مستوى الشعر،
وان يقتنعنا بعدما فقد الشاعر، سلفاً، كل ادوات البناء
الشعري التقليدية من وزن وقافية في القصيدة الموزونة
بنوعها: قصيدة الشطرين، وقصيدة التفعيلة، والانسجام
اللغوي والابتكارات اللغوية الخاصة في قصيدة النثر، فضلاً
عن البناء الاستعاري الذي يلزم، بلاخيا، بناء القصيدة، أقول
بعد ان فقد كل هذا: كيف يستطيع الشاعر ان يقتنعنا بشعرية
ما يكتب وهذا هو ما اعنيه بالمهارة الشعرية الخاصة في
توظيف الكناية التقنية البلاغية الاسلوبية الأثرية الملائمة
لنثر السرد . وهذا هو المفتاح الأول والرئيسي لقراءة هذه
المجموعة.

يقدم لنا الشاعر في حياة كسر متقطع كناية كبيرة
واحدة تتمفصل الى كنايات داخلية، الكناية الكبيرة التي
يقدمها لنا الشاعر هي كناية الحياة في مقابل لازمها اللود

بعدها..) بقصائد الموت.

ومع أن أغلب قصائده هذه المجموعة تحفل بهذه الثيمة الا ان ثمة تعارضاً آخر تمثله قصائد أخرى ذات ايعاءات أخرى ولا اقول مختلفة فتجد االيعاء الصوفي في (الخاتم القيرواني، في ضريح ابن عربي، مساءة ابن عربي، مندبل السهروزي) بينما نجد ايعاء الحب بنوعيه الحمسي والتطهري في (ماذا في القبلة، تحليل القبلة، القلعة سكة العاشقين) تتعدد، إذن، ثيمات المجموعة الا ان ثمة خيطاً يجمع هذا التعدد ويصدر بوصفه معادلاً موضوعياً للثيمة الاساسية التي حملتها المجموعة «حياة كسر متقطع» فالحياة التي يرسمها الشاعر هنا هي هذه الحياة التي تتقاطع وتتوغل داخل اطار جدلي واحد تمثله ثنائية (الحياة - الموت)، هذا السياق الذي يصفه الشاعر بعناية تفصيلية امينا بذلك لتقنيات المرد، لكنه، شعرياً، يترك تلك الدلالات الموحية ليدعو القارئ، فعلاً، للمشاركة بهذه الحمى السمعة حياة على حد تعبير رامبو.

انها سياحة خاصة ما بين اشتراطات الحياة كما في:

« قصائد الشعراء الشباب، ان تذكر اصوات المغنين الصاعدين بالريزان العنيدة في ليالي الأرق.

« قال لي صديق مهتلك (...) ان النساء نوعان ولم يعرف في حياته كذب ثالثاً لهما.

« ماتت على حقيبتها فتهدل شعرها فلمته بحركة سريعة الى الخلف.

« رداء مريول سحر المظلم بالأخضر وشعرها الأشقر المتوهج.
« طلبة الـ *Levee* والكليات المحلية المتحدرين من شبه القارة الهندية بدأ بهم التلمي على التحصيل (٤).

واشتراطات ثيمة الموت الثيمة الاساسية الأخرى هي «حياة كسر متقطع» كما في:

« كلما تذكرنا صديقاً راحلاً لاحظنا انه اصيب به.

أتري؟ لا احد يموت في محيطنا هذه الايام بغير السرطان،
صائد الففلات للعين.

« ليست الشيخوخة بل النسيان بل الرغبة بالتخفيف من الوجه والاصوات والتفاصيل.

« ليس باليد التي سيكلها الدود تحمل عبء الابد.

« ماذا لو مات الآن لأي سبب تافه، مثلما يموت الناس عادة.
ولما عداد ولم يجده في قسم الطوارئ بل في جناح السرطان(٥).

يقدم أمجد ناصر حيوات وميتات مألوفة، اعني في اسبابها ومسبباتها لكن السؤال هو أين تكمن شعرية هذه الحيوانات والميتات، هل هي سردها المتقطع الذي يحيل الى استبطان الحياة لموتها الداخلي وفي قريها، اعني النصوص، من الوجد الانساني العام، فموضوعاتها هي لشخصيات معروفة من لحم ودم (أم، الأب، الأخ، الصديق، صالح المزاز...) وامكان

مألوفة (لندن، المرق، الجسور المسبعة، همسرمت، هانسلو). هذا الرصد الدقيق لحيوات عامة هو الذي خلق شعريتها وقد ساعد السرد بما يتمتع به من قدرة على التفصيل والتوصيف على ذلك على العكس من البناء الاستعماري الاجمالي. وكما يتضح ذلك جلياً في (استعداد للطيران) وحديثه مع الجدة او مثلاً في نص (راديو قديم):

« الراديو القديم نفسه مازكة فيليبس ذا العين الخضراء التي كانت تشع في ليالي الأرق (أو الشفق) النادرة(٦).

وبعض نصوص هذه المجموعة تحمل طابعاً صوفياً لتسميتها او دلالاتها وهي ليست كذلك بالمعنى الحرفي لمصطلح الصوفية وان كانت تحمل اهم سماته واعني بذلك (البحث - الرحلة - المشقة) الا ان المفزى الحقيقي لها يتم في اطار آخر، غالباً ما يكون تراجيدياً، وهي لحظة حلمية (انسانية) لا (كشفية رائية) كما هو حال المتصوفة. وهذه إحدى أبرز ميزات هذا الكتاب فهو غالباً ما يقدم لنا المقاربة المضمونية التي تأتي دائماً في آخر النص والتي تحوي، بالطبع، مفارقتها التمييزية هكذا يقدم لنا في ضريح ابن عربي قصة صوفية بكل لوازمها المعتادة (اشبيلية، دمشق، مكة، الجلوس قرب الضريح، الوردة الفارسية، وتجلي النظام في المرأة والفتاة):

« وكما لو انني اصبت بمدوى الكشوفات التي يزعمها الصوفيون لاح لي ان المرأة والفتاة ليست سوى النظام في تجليين مختلفين.

الا ان آخر النص يقرر شيئاً آخر يحقق اختلافه فيه:

« فاكشفت فجأة انني

احشر صفحة من كتاب»

في جيب

بيجامتي

وانا

ممدد

على

سريري

في ٤٥ سبرنغ غروف كرسنت في حي هانسلو غرب لندن
أقرأ ذخائر الاعلاق في شرح ترجمان الاشواق (٧).

✽ شاعر من العراق يقيم في لندن

١. أمجد ناصر - حياة كسر متقطع - رياض الريس للكتب والنشر - بيروت ٢٠٠٤.

٢. نفسه - ص ٧٧.

٣. نفسه - ص ٢٣.

٤. نفسه - في صفحات مختلفة من المجموعة.

٥. نفسه - في صفحات مختلفة من المجموعة.

٦. نفسه - ص ٢٥.

٧. نفسه - ص ٦٥ - ٦٦.



والذكير بها بين الحين والآخر، وهذا الأمر لا تكاد نجد له مثيلاً في السينما الغربية هذه الأيام، فمن الطبيعي أن تصادف الكثير من الأفلام النظيفة، أي التي لا تتضمن مشاهد جسدية على الإطلاق، ولنا في فيلم "فتاة المليون دولار" للمخرج والممثل القدير كلينت إيستوود خير مثال، فهو لا يتضمن ولو لقطة لقبة واحدة أو إبراز مثير للجسد، ومع ذلك فقد حصد أبرز جوائز الأوسكار، وحقق حضوراً مذهلاً لدى الجماهير.

أعود إلى فيلم "دفتر المفكرة" وهو في الحقيقة دفتر للذكريات أو كتابة اليوميات عن علاقة جمعت قلبين معاً برباط الحب الأبدي، والقصة مأخوذة عن رواية للكاتب نيكولاس سباركس، كانت قد حقق مبيعات عالية عام ١٩٩٦ حين صدرها، وهنا نتعرف على الشاب الريفي "نوا كالهوم" يقوم بدوره الممثل ريان غوسلينغ، وهو عامل نجارة، لم يصل إلى حد كبير في

يحيى القيسي



فيلم الشهر

"دفتر المفكرة" للمخرج نك كاسافيت عاطفة الحب في أقصى تجلياتها قد تصنع المستحيل

على رصد الأحاسيس البشرية الراهية. وهنا لا بد لي من وقفة سريعة عند الأفلام العربية، وبالطبع المصرية على وجه الخصوص، ما دام أن الإنتاج السينمائي العربي يكاد ينحصر فيها، وذلك الإصرار المتعمد على إبراز الجسد بأية طريقة، وبمناسبة أو بدونها، المهم أن يتم الإغراء، على حساب المضمون والشكل أيضاً، وأذكر فيلماً من آخر ما شاهدت، وهو "باب الشمس" المأخوذ عن رواية إلياس خوري المعروفة، وهو فيلم مخصص للقضية الفلسطينية، ولكن كان من المثير للفشيان، والمأل أن يتم الإصرار على مشاهد العلاقة الزوجية الجسدية،

أول ما يثير انتباه المرء من ملصق فيلم "دفتر المفكرة" أنه فيلم رومانسي حالم، ويذكر على الفور بفيلم شهير هو "ذهب مع الريح"، ولا بأس أيضاً من جر المشاهد إلى فيلم "تايتنك"، ويبدو أن هوليوود قد وجدت الأمر بضاعة رائجة، أي أفلام الحب، وهذا أمر جميل ما دام أن السينما قد أبدعت من طريقها تلك الأفلام الجنسية التي كانت رائجة في فترة السبعينيات وما قبلها، أي التي كانت تشير الفرائز، وتجتث العواطف من النفوس معتمدة فقط على الجسد ولا شيء بعده، ولهذا لا يمكن لنا إلا أن نرحب بأفلام تسمو بالعواطف، وتركز



سينماتيا؟

تبدو الحكاية مألوفة إلى حد كبير بالنسبة لكل مشاهد، فأمر طبيعي أن يقع الحب بين فتاة ثرية، وشاب وسيم فقير، ولكن أين تذهب التفاصيل، وما مصير مثل هذه العلاقة غير المتكافئة على الأقل بالنسبة للوالدين، هنا مبرط الفرس كما يقال، وهنا اللحظات التي تسمى لتأزيم الحكاية، وتأخذنا إلى غايتها القصوى، وعلى كل حال، نمر هنا بشكل مختصر على التفاصيل، ويبقى أمر مشاهدة صياغة الفيلم بصريا وسمعيًا من مسؤولية الراغب من عشاق الفن السابع.

يصر والدا الفتاة على الرحيل بها من القرية نهائيا، والعودة إلى المدينة حيث العمل وإكمال الدراسة الجامعية، ويتم هذا الانترجاع في أقصى درجات العشق التي وصل إليها هذان الشبان، ورغم الصدمة النفسية التي أصابت كليهما معا إلا أننا نتعرف لاحقا على أن حياتهما قد سارت في ركابها الطبيعي من جديد، لكن ثمة جرح غائر ظل ينزف في قلوبهما بين الحين والآخر حينما تهيج الذكريات، وتقع آلي في حب جديد، لضابط وسيم واثري، فيما يظل نوا يكتب إليها كل يوم رسالة لمدة سنة كاملة، فيما تقوم والدة آلي بإخفاء هذه الرسائل عنها، وهكذا يتم التسيان جزئيا، ويبدو أن السبب الأساسي لرفض العلاقة هو فقر نوا، وبالتالي يعمل بلا كل لكي يصبح ثريا، ويساعده والده بمدخراته، وهكذا يتمكن قصيرا قديما ويمعد بناءه من جديد ويمسح ملمعا للراغبين بالشراء، ولكنه يصر على أن يبقيه لعل



بأنه " حيث يقرأ رجل ممن " يقوم بدوره الممثل جيمس غارنر " بصوت خافت لامرأة مسنة أيضا في دار للعجزة " تقوم بدورها الممثلة جينا رونالدز " ، حكاية مكتوبة في دفتر مفكرة، وهذه المرأة المصابة بالزهايمر، مـعرض

النسيان، تحب القصة كثيرا وتحاول أن تستزيد من تفاصيلها، وبين الحين والآخر تذكر أنها سمعتها من قبل أو أنها تعرف شخصياتها، ويمر وقت طويل من الفيلم حتى نتعرف نحن المشاهدين على

أن هذه القصة هي لتهين المعجوزين حينما كانا شبابا، أي لنوا وآلي أو البن كما تنادى أحيانا، ولكن ما هي هذه الحكاية وكيف تمت صياغتها

التعليم، وليس على درجة عالية من الثقافة، ولكنه على الأقل يملك صديقا فطريا كبيرا، وأحاسيس دهافة، ومنذ أن يرى الفتاة الجميلة القادمة من المدينة آلي هاميلتون " تقوم بدورها الممثلة راشيل ماك آدمز، حتى تقلب أحواله، ويستبد به العشق، وهذه الفتاة القادمة من أسرة غنية، والتي ينتظرها مستقبل باهر في أرقى الجامعات، تكاد تكون العنصر النقيض له من ناحية الإمكانيات على الأقل وطريقة التفكير، لكن سهم كيوييد يخترق بصله القلبين معا، ويبدأ بتسليم طماننتهما الهادئة، وتبدو آني في حالة عشق قصوى منتشية بها، ويبدو الشاب المكافح الهاديء في حالة من الفهبوية اللذيدة على ما يجري له، هنا تعيش آني أيام عظمتها الصيفية مع والديها الثريين في قصرهما الريفي، بينما يعيش نوا مع والده الذي يقرأ له قصائد وإيمان، ولا تكاد نتعرف على أفراد آخرين للمائتين، فكانهما قد صمما للفيلم هكذا : رجل ثري وزوجته الاسترطراطية الملامح والتصرفات، ورجل فقير مثقف يعيش في بيته الريفي مع إبنة الوحيد، ولا يملك الواحد منا أن يتساءل أين بقية الأفراد مثل بقية خلق الله من العائلات؟



ولكن مثل هذه التساؤلات تبدو نافلة، ولا مبرر لها في ظل دخول المشاهد في حالة من التفاعل مع حكاية الفيلم، وهي هنا تروى بأثر رجعي أو على طريقة تنقبة " الفلاش



قد ساهمت في تعميق الإحساس بالقطاعات والتعبير عنها سعيها .

ويبدو أن الفيلم الناجح في السينما العالمية قد تقوم به قصة عادية، المهم أن يكون الأداء صادقا ومتفاعلا مع الشخصيات تماما، وربما هذا يطرح سؤالنا مجدداً على السينما العربية : لماذا الكثير من البهجة والشهريخ، والافتعال في الأداء والحكاية وتلك الحركات النمطية، والكلمات التي ملها الناس من أجل الإقبال على المشاهدة؟

ربما يحتاج سينمائيونا أن يشاهدوا المزيد من الأفلام البسيطة والناجحة مما التي صنعتها هوليوود من أجل صنع سينما مختلفة بعد أن وصل السيل من الغشائ إلى أقصى مدى.

بطاقة الفيلم

الاسم : The Notebook

إنتاج : ٢٠٠٤

المخرج : نيك كافيت

التمثيل : ريان غوسلينج، راشيل ماك

آدامز، جيمس غارنر، جينا رولاندز.

الزمن : ساعتان ودقيقة واحدة.

التصنيف : ١٣

إنتاج : أمريكا

والمرض، فلها هو نوا كبيرا يقرأ لزوجته وحبيبته الأولى شيئا من دفتر مذكراتها، ويحاول أن يذكرها أنه هو ممسها من جديد، وتلك حكاية أخرى..!!

على كل حال يمكن الحديث مطولا عن القصة وتشعباتها، وبساطتها في الوقت نفسه، ويمكن أيضا المرور مطولا على تلك الأجواء الريفية الساحرة التي اختارها لنا المخرج ومواقم التصوير بعناية، فثمة مشاهد لا تنسى أبداً، ولم يمسح ريمنا للسينما أن تطرقت إليها حيث العاشقون في مركب فوق بحيرة هادئة، فيما اسراب الجبل (الآلاف منها) تسبح أيضاً، وذلك المطر الخرافي الذي أنهال في لحظة حب جنونية يكمل بهاء المشهد، بقي أن أشير إلى أداء الممثلين، وهنا نتعرف على نجمين وأعديين هما ريان غوسلينج، والممثلة راشيل ماك آدامز، فمن المؤكد أنه سيكون لهما حضور كبير في أفلام هوليوود المستقبلية ذات الشهرة الكبيرة، أما الممثل الشهير جيمس غارنر، وزوجته جينا فهما يمثلان حالة طبيعية من القوة في الأداء لخبرتهما الطويلة الممتدة منذ الستينيات أو يزيد، وبالطبع فإن الموسيقى التي صاغها آرون زيفمان

آلي تعود من جديد، وتكاد الفتاة تتزوج حينما تشاهد في إحدى الصحف صورة نوا وقصره الجميل، فتسقط على الأرض في غيبوبة، ومع مجريات الأحداث تتعرف على أن آلي ذهبت من جديد إلى نوا والتقت به، وعاشت لحظات خرافية من الحب، وهكذا تبدأ حبكة أخرى من الفيلم أكثر تعقيدا من الأولى : هل تختار آلي أن تعود لحبها الأول بعدما اكتشفت عميق صدقه وقوته، أم تكمل حياتها بمساعدة خطيبها وزوج المستقبل الذي يصبها أيضاً؟ تبدو المعادلة صعبة جداً هنا، وأتخيل أن كل من شاهد الفيلم وضع نفسه في هذا الخيار الصعب، وبالطبع تتعدد الإجابات، وفي ظل لحظات التأزم القصوى التي تعيشها هذه الفتاة التي تحب الرسم، والمعيش في الطبيعة البكر بمشاعرها البكر أيضاً، تكتشف أنها اختارت العودة إلى فتاهها الأول، والمعيش معه، وكما يحدث في قصص ألف ليلة وليلة " وعاشا عيشة سعيدة، حتى جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات" ولكن هنا نجد أن هذا الحب الأسطوري قد اكتمل حتى في أيام الشيخوخة،



فولاً ما ضل أخلاق مهنية ..
مقاييس منشور باسم زميل على الإنترنت ...
مع انو ما صار لي شهر "ساجد" من موقع
وخطوط عليه اضافات مهنية واسمى



فعلاً ما حدا بقدر
بكر ا بطل علي واحد "غسيم" يقول بتسبيه لوحة الصرخة!!



فتضميني في القرب أخشى أنني في
البعيد
أحسب أنها غيري التي تقصيك
كي تخيلك...
لو كنت تعرف ما تصادف إذ تمر
بخاطري
و عليك أرخي من حريري سرائري
لعمرت أن تبقى هناك
تذوب في كل الكلام لأصطفي معنى
الرحيق....
وأسدلك

ويبرهه الإشراق من صيد المعاني

ما يفضّ الومض ريشته تراني
أملأ الدنيا صهيلاً
حين أعود مع هواك
أسابق التعبير ما أن
أكملك
هنا حروناً في الهوى
ما من شبيه لي سوى
شعر عصي طاح بالريح
التي
تحتاز لك
حزنه متوارية

حزنه متوارية

مذ لامست كفالك راح
مواجعي
رعشت دروبي مثل غاب
راقها هطل المطر
فتوهمت أن المفاقر،
ملكها
وهناك في عتماتها من
ينتظر
لم أنتبه أن الأزاهر
برعمت

في كل أعصابي إلى أن أمطرت
واعشوشيت دوني المرایا، والنوافذ
والستائر والصور
دعني الأمس مسحة الحزن النبيلة
بين صمتك والنظر
دعني أرتب بيت قلبك من متاعبه
و فوضى ما انتشر
وأرشف ماء الود في جنباته
لتصرف الأيام فيه والسهرة
لكن دونك شرفة
لتخالها مكتشوفة

مرفوقة روجي على صاج

مهما بدت لا تتكشف
هي أن تمهل في ملامسة
الخزف
وأعرف تماماً سر إحساس
التحف
وأحسب حساب النعنع الذي
جففته
في عزلي وقت التمزق والصجر
واللوز ما خيأته لشتاء أيامي إذا
عز السمر
ودفاتر مكتوبة برمد ما فوق
الشرر
هذي العواطف كلها في قيجتي
لك أن تكسرها ولا تخشى
الضرر
مرفوقة روجي على صاج
التشهي والقوى
مخبوذة بالقزحة السوداء،
أما المحتوى:
من سكر الأحلام أبيضها
ومن ماء الزهر
فاعلم إذا ذاب الجوى
سقتل خبزا فيه من سر
حياة ما كان استتر
أما بمرسوم الهوى:
حاذر على قدرتي لأن شفافه
من ياسمين الشام مصنوع
ومن
أغلى الدرر
فيذا خدشت جرار ما
بخزائني
فلتحتكم لحضارة الفوح
الشامي
إذا جرحي أمر

صالح

وصوت المأخوذين به
صوت المأخوذين بها
بالمرأة تلك
تحوّم والتهيه صديق عيون زائفة
وأغان تدفق بالحزن
وموتى مختلفين قليلا عنا
وشراع يتمزق
قلب مطحون بين رضى ورحى
وظلال تهدر
لا تمسكها شمس أو غيم يعملها

من أنهكه الموج العاصف؟
من رققه الحزن على الأشلاء المقدودة من
خوف الموج؟
وماذا فعل البحارة في وسط اللجة؟
ماذا ركبوا؟
كيف الأصوات تقاذفت المشدوهين هناك؟
وكيف الطمي تعلق بالرداهات
ونام طويلا فوق الأرض
مكدودا كان ينازع رغبته في القتل
ومكدودا كان يؤرقنا
نحن المنتظرين على بوابة
أمنية نعلق فيها عصافير النخلة
أو سملك التوق لحريات سلبتها الأمة
صاعدة من تحت الغيمة
طيرا ونشيدا مشفوها ولها
نحن الممثلين بأرز الجوعى
والمتمتعين أمام الله
وأسمال المجذورين
البرص المجنومين
ونحن المتمتعين من اللوثة
والمرتجفين إذا حرب أخذت طفلا للقتل

أيجوز له أن يفرق ريع القلب
وريع العمر وريع الطين
وريع الحقل
ويتركنا نترث في الوحشة
لنراه يمر علينا دون صفيح
أو خبز تمنجته القرويات على مهل
توقده الروح بنمنعها؟

أيجوز لعنته أن تتركنا مرتجفين أمام البحر
وما يحفظه من غيب الأرض ولوثنها؟

هل سبناغشا الريح بما لا تقبله الكلمات
من المعنى
وتخلفنا نلث خلف الغيم
وما يصعبه من جنات
وأناشيد تطير بنا للموت
وتسرق قهوتها؟

ما هذا الخوف؟
ما هذا القصف الدموي لرقتنا؟
ما هذا المعنى المشدود وراء الصمت؟
ما اسمك يا صحراء شدهمتها لعنتها؟

هذا ماء يتقدم شاطئ ريكته
يتوقف مثل الصخرة في وجه الكون
ماء مسكون بالغزو
ببوارج موت وجنات لا يعرفها

الماء إذا.
الماء وصوت البحر الهادر
صوت الموج المتكصف عند الصخرة
صوت البحارة
ينتشلون بقايا سفن تتراكض تحت العصف

يسحب غبطلتنا تلك الى البلاشيء
تري ما هذا الموت العبيثي
وهذي اللوثة في عقل الأرض
ومن أخرجها كي تمصف
وتنشم قشرتها
تتكني يا أم الفقراء على جرحك
لا تنتظري من أحد أن يترقب قتلاك
الموج وحيد كان يقدر الماء
ويصاغ فيك
الموج وحيد يتقدم شطآنك
فاسترخي
نامي فوق الأشلاء
وزوحي
غني سبطه كالمأخوذين بنشوتهم في
النصر

أنا موج أعمى

ما جئت الى أحد كي أكله
جئت أمشط أرض الفقراء
وأضم الى أضلاعي أنثى
جلست دهرًا تترقب وجهي الشاوي في
الخوف

أتيت لأحملها بين ذراعي
أفر من الماء الى الماء طريدا
مأخوذاً بالحب وفتنتها
لكن تلك المرأة أيقظها الخوف
فقرت من بين ذراعي
وعلى أقدامي سقطت
وأنا ألوث في عينيها مربكا
هل ابكي
آه
أنا سو...نامي.

كناج

ونحن هنا
وهناك نرى صوتا يخرج من جوف البحر إلينا
منحدرا من بطن تأججه
فيؤرقنا

أيقونات الوحشة

(١)

رحلة

الأفضل أني لا أذكر شيئاً
حين خرجتُ من الد...
لا أذكرُ أشياء تخصَّ الرحلة..
رحلة هذا الموت الأخضر..
.. حين تذكرتُ
ظننتُ بأن الجرح
سيبقى مشغول القلب،
وأنني لن أتذكرُ إلا نسياناً
يشطب ما هي الذاكرة العمياء
من الأوقات،
يمسكني في البُعد الأعنى من قلبي،
يقذفني...

فوق رصيف الأموات.

♦♦♦

(٢)

ثيفاً

وجعٌ في الروح
وهي الذكرى،
وجعٌ يهرثني،
ويزيدُ تألقَ أحزاني.
وجعٌ أخشاهُ وأحرسهُ،

وجعٌ يمتدُّ إلى حيث أكون
وحيث أغيبُ.

وجعٌ

قد جاء يؤاخيني،

♦♦♦

(٣)

حارس العدم

لم ينتبه أحدٌ
لخارطة الشقاء
على بقاع القلب،

ويقلّم غفلة أيامي
وجعٌ قد أجّل أحلامي،
وجعٌ أدمنتي
ويكاني،
وجعٌ أدمنتُ مهارته وهواه،
فظننتُ بأنّي أتماهى فيه
ويأتي أهواه.

عن تاريخ أشواهي

وعن قلبي،

وعن درب

يُضيء مَقَاتِنَ الذِّكْرِ،

يُسَطِّرُ صِرْخَتِي

في كهف ليلتي العقيمة

أو ليلالي المريرة،

لا يُؤرِّخُ في دمي

إلا هديل الآه

في ترحال أعصابي.

أناذي كُلَّ مَنْ مَرَّوْا

أمام شريط أياامي،

ولم يتعرفوا

إلا إلى شيخ بدائي

يلغز وفقتي

وخشوع قلبي

وهو يرفل

بين أنهار التأوُّه

في صلاة الأيسين.

يا طائر النوم.. القريب

المستحيل من الوصول

إلى فتون تعجّمي!

كم صخرة

علقت بسقف الغيب

كم رحلت طيور الروح

وارتاحت على شيطان وحشتها المديدة،

قملفة

من حشرجات القلب

تُلبِّسُنِي قميص الرحلة العمياء

تسحبُ خيل أحلامي،

وتتركتني..

بلا أهل،

ولا دمع هتون،

لا حبيب

كي يفتش عن غيابي،

لا يد



لم تلبِّدِ القصائد بمدً،

لا..

لم ينتبه أحد لصمتك،

لم تفاجئك الضحية

حين كنت تمدُّ عمركَ

للغريب وللغريب.

وضمّتكَ ظمأى

قبل نَفْخِ حمامة أعراسها

في جيد حنظلها،

وغابت قبل أن تهتزّ أشجار الكلام،

بفعل رغبته الجموحة

في انتظار حبيبة،

قطعت يدَ الذكري لآخر

والحبيب يفتق الأوقات

ثم يزين

العمر المطيب للحبيب.

لم ينتبه قلبي

لوقع رؤاك،

يا دمع الذي لم يبك بمدً

ويا مراثي لم تلبِّدِ.

مرُّ الغزاة

أمام قلبك

واستراحوا تحت جفنك،

واستباحوا ساكنات الروح والأكباد،

وانتشروا،

وحوصرت الشموع،

وغلّقت أبواب حملك،

لم تمدّ أحداً..!

لئبكي خلف موكبك المسافر

في البعد

♦♦♦

(٤)

وحشة العند

وَجَّعَ..

كثامة جرحي العاتي

يُشرِّدُنِي،

ويُعبدُنِي عن اللذات،

التي ضيّعتْ "عُمرًا" و "صلاح".

سفكتْ عورةَ التَّخَوَّاتِ
وقدَّتْ قميصَ الجهادِ.

لدم في جنين،
لدم شامق بالنبوءات
يعجزْ طعمُ الحِدادِ.

◆◆◆

(٧)

(أردادُ فقد)

أزدادُ على شبَّاكِ الفرقة فرداً .. فرداً
يحرشي ندمي الجائرُ،
تشثتْ عظام الوحشة في جسدي،
وأصيرُ غريباً منهجداً.

يلطف بي حبُّ العتمة
لا أروي عن نفسي خيبة رؤيتها،
لا أستيقُ الأحزان
ولكنْ أهرقني أني كنتُ
أعدُّ مآثمَ قلبي عدداً،
حتى صرْتُ ربيباً

بين هواجسٍ
لم تقفَ بعدُ سبايا طمعتها
لغة الأضداد
وأن الوقفَ بباب الحلم
كأول قلب
فتح الحبُّ شبابيكَ معانيه
لا يُضفي فوق تصايبه
الموغل في التخمة
إلا قُصداً.

◆◆◆

أخذوك،

واقْتَصَمُوا حصادَ القلبِ.

.. لم يكُ في البيادرِ

غير أشلاء الرياحِ،

وارثِ شعب تائه

غطى عيوبُ القهْمينِ

على قصور الذكرياتِ

الزارعين الموتِ في حقل الطفولة،

.. لم يفارقه الحنين المستميت

إلى عناقيد الجسدِ.

◆◆◆

(٦)

لدم في جنين

لدم صائق
في سقوفِ الهوامِ
نهز الماويلِ،

ما عاد في اليدِ
طعم التمني،
وما عاد في الجرحِ
منسج للبلادِ

لدم طافح بالحصارِ،
دم قابل للإرْقاةِ
حتى تخوم سماءاتِ سبعٍ،
دم صاعدٍ
نحو مجد الخرابِ،

دم
لا يرى في القصورِ،
ولا في السماء
ولا في الخرائطِ
لا في المحيطاتِ
غير الجموعِ

كي تستند الأيامُ

أو عمرُ براقٍ

ولا أنين.

◆◆◆

(٥)

الصار

أخذوه خلف الغيبِ

واختصروا الطريق إلى الحياة،

وكان يمشقُ ما تفتقه الحياةُ

على بيادر صوته التاري،

كان يحثُ أحصنة الرياح إلى النجاةِ،

يشدنا من قاع هذا الويلِ،

ياخذنا إلى جبل الدماء الخضرِ،

كان يعلمُ الأطيارَ والعشاقَ

أن الشمسَ تهطلُ

خلف ذلك الغيبِ،

والأحلام تفرشُ

والفساتين الجميلةِ،

والبيادرِ،

والحبوبة تبدأ استقبالك الذهبي،

والدنيا بدد.

أخذوك يا دمع القرنفلِ

يا نشيد القادمين من الفجائعِ

يا محطتنا الأخيرة ..!!

يا حنينِ الذاكرينِ

ويا حريقِ الراحلينِ

ويا كبيرِ الحالمينِ

ويا مودتنا الخبيثة والحميمة

شرردوا أحقاد غريبتك العقيمةِ

تحت ظلِّ الإقتصادِ

وفتتشوا في ركن قلبك

عن بلادِ

لا تفتشُ عن أحدٍ.



كالح

يستعيدُ الفتى الذكريات
كيف كان يوزعُ زَهْرُ المدينة على السائحين ؟
بسمّة مهنا
وبسمّة هنالك
كيف كان يدخّنُ سيجارتيْن؟
ثم كيف كان يُقبِلُ كامساً وسيقاً طعنين؟
شاخت الأرض
أعلنت الكلزلة
والقصيد رمته القواضي
سكّن اللا... ولا سكّن البحر والبحرُ قيّد أمواجه
رفض الجلجلة... ضاع مني الزمن
أيها المتعبُ في الصومعة
أيها الذي... قدّ تناهى به السكر نحو الجنون
ما الذي تملّان ؟
أيقنا !!
قدّ قيّد البحرُ أعراسه
قَلَمَ البحرُ أظفاره
شعراءُ المدينة قالوا جميعاً :
وداعاً !!
لقد جفّت الأرضُ من الماء والشعرُ أصبحَ تَبْغاً
يدخّنه الكهلُ والطفلُ والشبحُ جهلاً
مُضرباً بصمّتهم
وحلّقني النجمُ عن طفلةٍ
تسكنُ كلَّ الدّنا
أشارَ عليّ بنسيانها
فلا أستطيعُ مراسيمها
هي أبعدُ عني كما...
أسفٌ لأجترار النقاظس والحواليات
هكذا نحنُ دوماً
نُمانقُ أولَ فعلٍ مُضبّي
نسيّرُ معه
كما سارَ للذّبح ابنُ الخليل
ليُمن عبياً ولكنّا
لم نعبُ بذبحٍ عظيم
ولم تنصرفْ لاختراع البديل
أيها الناسُ دونَ البحارِ بحار
ودونَ الجنونِ جنونٌ جميل
وبين الحقيقةِ واللا حقيقة ألف جدار
إذا لم تُنرْ
سَيَسْدُلُ عَنَّا الستار
ويُكتَبُ عَنَّا كذا مسرحية.

الفتى متعبٌ والليالي احتوته بكاءً
الفتى ضائعٌ في هنون القيافة
يُدرِكُ الهمس في البحر... بوح المساء
ذاهبٌ في التناهي...
إلى قلعةٍ هاجرة !!!
بخلى جاهزة
يسيرُ إلى الباب يفتحه
فيموت الزمن
ويولدُ شيءٌ غريب
وتظهرُ أودية للشقاء
يفتحُ بعضُ صبرِ الكبارِ
... والفتى لا يطيق
هذه الانتظار... يستمرُّ الهدوءُ المخيمُ على المدينة
ذاهلاً ذا الفتى
قدّ وُضِيَ لمحة البرق خارقة
قدّ رأى كيف كان الرمادُ سخيلاً
قدّ وُضِيَ ما يكونُ الجنون
كيف لا ؟
والمقابرُ تهتزُّ فوق الجفون
كالنشيد القديم... تملّك في نفسه
واستفاق الفتى من منام
فإذا البابُ يصفعه والرياح

أكثر من سبعين سنة من المُمر والتعب، وبضعة آلاف من الأغنيات، هي الثروة التي يمتز بها " أبو يوسف"، الرجل العائد قسراً من سنوات الاغتراب الطويلة.. وحروب الأخوة الأعداء، التي تقصف الأعمار وتسرق في لحظة مجنونة، شقاء المُمر وتعب السنين.

لكن الرجل الذي اجتاز عتبة العقد الثامن من عمره بروح مثوبة، يتحدث عن أنه استطاع إنقاذ القسم الأوفر من تلك الثروة، عندما اضطر إلى الرحيل من صرعاء غريته في ذلك الصيف اللعين.

في مملكته الصغيرة، وباللفة الشراء، يستيقظ "أبو يوسف" في الفجر المبكر، يحمله جسده الذي يقاوم بعناد أعراض الشيخوخة إلى الجامع القريب، يؤدي صلاة الفجر هناك، ثم يعود إلى صومعته ليؤدي طقساً يلامس فيه تخوم منطقة تحاذي المشق الصوفي. فهو يجلس في ذلك المكان الأليف ليصغي إلى الموسيقى، ويستمتع طويلاً ويحني أسنان، إلى أغنيات تتسرب إليه من أيام زمان.

يدهشك هذا الكم الهائل من الأشرطة التي تتصلق الجدران لتتزاخم على الرفوف، فتبدو وكأنها تتكاثر أمام عينيك في كل لحظة. ويدمهلك هذا القدر من الصبر وتلك الدرجة من الأناة التي يتحلّى بهما الرجل وهو يكف على جمع ثروته، شريطاً فوق شريط.. وأغنية بعد أغنية. ولا تكاد تتلفظ باسم مغنٍ عربي، حتى تجد نفسك أمام أعماله الكاملة، قد يكون من بينها، مثلاً، أغنية أداها صبي مجهول، سيكون اسمه.. محمد عبد الوهاب!

تبتعد عن هموم السياسة في هذا المكان، لكن نظراتك تقع فجأة على أشرطة تسجل خطابات تاريخية لزعماء عرب رحلوا عن دنيانا، وتعليقات سياسية لكبار المذيعين، ولحظات مفصلية في التاريخ الحديث على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمن.

ما يثير الدهش أكثر، تلك الدرجة العالية من التنظيم الأرضيقي شديد الدقة التي تمتع بها مملكة هذا الرجل. فالملفات الناعمة لتلك الثروة، تجلس على الرفوف إلى جانب أجهزة الفونوغراف القديمة وآلات التسجيل الحديثة والآلة الكاتبة التي ظلت تظّم عمله قبل أن يستثمر إمكانيات الكمبيوتر.

تتساءل: كيف تسنى لرجل واحد أن يجمع كلّ هذا الثراء؟

ويأتيك الجواب: إنه العشق بالتأكيد.

فالرجل غاو حتى أقاصي العشق، وهو مسحور بالموسيقى والأغنيات. تستفرزه الأشرطة المستحيلة، فيصاب بحمى الاستحواذ.. ولا تهدأ الحمى في روحه إلا بعد العثور على ما يريد، مهما كانت الصعاب التي يتجشمها.

روى لنا "أبو يوسف" كيف أنه غادر ذات مرة دمشق إلى مكان إقامته في الخليج، بعد أن تلقى وعداً من بائع أشرطة دمشقي بأن يعثر له على شريطين نادرين كانت مجموعته بحاجة ماسة إليهما. وبعد أسبوعين، اتصل هاتفياً بالبائع الدمشقي، الذي أكد تمكنه من العثور على الشريطين المطلوبين. وفي اليوم التالي، كان "أبو يوسف" يجلس في الطائرة المتوجهة إلى دمشق، لأنه لم يطق صبراً حتى توافر هادم يحمل ما يسد تلك الثغرة في ثروته!

ثروة هائلة، جمعها العاشق أغنية.. أغنية، وشريطاً.. شريطاً. وهو ما زال يحدب عليها ويرعاها ويحميها من ذرات الغبار. وبذلك يعلّمن الرجل كيف يمكن أن يكون الفرد مؤسسة قائمة بذاتها، في وقت تعجز فيه بعض المؤسسات على أن تحقق ذاتها كمؤسسة.

حقيقة، أن أفضل مديح للموسيقى، هو الموسيقى نفسها!

ولعل وصف مملكة أبي يوسف، يحتاج إلى لغة أخرى.. لغة ترتقي بمسرحها إلى مستوى من الشفافيّة، تحاول أن تبلغ منزلة الموسيقى نفسها!

بعد نحو أربعين سنة يقاوج الروائي السوداني الشهير الطيب صالح القراء العرب ببوح ملغز عن روايته الأشهر "موسم الهجرة إلى الشمال"، مفاده أن الرواية التي قال الناقد المصري رجاء النقاش أنها قد جعلت مؤلفها الكاتب القومي للشعب السوداني، تماماً مثلما هو حال شارلز ديكنز عند الإنكليز... قد جلبت له الكثير من المتاعب في موازاة الشهرة الواسعة التي اكتسبها بفضل الرواية التي يمنحها النقاد من كلاسيكيات الرواية العربية.

يشتمل هذا التصريح الذي صدر من القاهرة تحديداً، حيث سبق فوز الطيب بجائزة ملتقى الرواية العربية هناك، أكثر من قراءة، سيما وأن الخبر الصعقي الذي نسب فضوى الكلام إلى صالح جاء مقتضباً، مركزاً على الجانب المالي حين رأى صاحب "عرس الزين" أن الطباعات الكثيرة لروايته الذائعة لم تجلب له مكاسب مادية، وأنه، بالمحصلة يكتب رغبة بالكتابة... وإذا ما أعدنا بحث الكتابات النقدية المتأخرة التي أعادت قراءة الرواية باعتبارها "وحيدة" الروائي السوداني، الذي كان قد أعلن، غير مرة، رغبته بالتوقف عن الكتابة الروائية، وإن حث قوله بروايته الأخيرة، فإن التكملة المفترضة لتصريح صالح المقتضب "هو أنه كان يتمنى لو تأخر بكتابة روايته تلك أربعين سنة"!

وبالمعنى إلى رجاء النقاش الذي يرى أن أي سوداني متعلم لم يقرأ "موسم الهجرة إلى الشمال" تكون هويته ناقصة، فإنه، أي النقاش، يؤكد على أنها قد فتحت باباً جديداً في الرواية العربية "بفضل ما فيها من حس موسيقي، ولغة شاعرية، ونزعة في التصوف... حتى تأكيده على أنها تبير" عن رغبة هذه الأمة في أن توجد، وأن تهض من جديد... الأمر الذي يحيلنا إلى مكنن تلك "الطيب" فيما يمكن أن نعتبره اعترافاً بعجزه أمام رواية من صنع يديه تقوّت على أعماله اللاحقة، القليلة، حتى أنها كانت دوماً عنواناً فرعياً غير مثبت، يشبه التتويه الذي تثبته الترجمات لبأولو كوييلو على كتبه بأنه مؤلف رائحة "الخمبائي"!

.. الرواية التي شكلت، بحسب الناقد الألماني هانز بيشر لجيل عربي كامل كتاباً مقدّساً، ضاهاها فيها الأمم الأخرى باعتبارها واحدة من روائع الأدب العالمي، طرقت قبل وقت طويل من زوينة صمويل هنغفوتن موضوعاً صراع الحضارات، وتفسمخ الذات بين حضارة أدنى، وأخرى على تلة باردة. والناقد الألماني ذاته يبيد دهشته بعد استعراض أحداث الرواية التي انتهت قبل موت مصطفى سعيد، ذلك الإنجليزي الأسود العاجز عن غزو أوروبا، باختياره الانسحاب من الحياة مؤثراً التكنم على حياته الأوروبية الغابرة كسر مقدس محققاً بذكراته حول مدعاة ومحاملاً بكتب، أفاضلون، نقد الاستعمار، توماس مان، وفتفتشتاين داخل غرفه جلوس إنجليزية النمط في قريته الصغيرة على ضفة النيل. ليعمل، تالياً، دهشته بالتأثير الروحي الطاغى للرواية، حتى عبر ترجمتها إلى اللغة الألمانية، متأخراً، مستنداً إلى ذلك بأن القطيعة بين الثقافات، رغم التفاضل بين التحزب للعمولة أو التظلم منها، لم تفقد أهميتها، لاعتباره أن الرواية كتبت بحرية مسيطرة..

ظلت الرواية تقفز بين دهات الأيام التي تراكمت سنيناً مثل حكمة خالدة، حتى أنها شكلت منبت خيال لعدة أفلام عربية تطرقت لجذلية العلاقة بين الشمال، المترقب، البارد، والجنوب، المتنب، الحار. وكان الطيب صالح يحاول العودة عبر "مريود" أو "دومة ود حامد" إلى الكتابة الأولى، التي كان من المفترض أن تسبق رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"!

.. وبعيدا عن الحالات الرومانتيكية التي أسبغها النقد العربي على غير رواية أرخت الستار على مستقبل كان يسمزل بمجهول وراء المفترقات... فإنه من البديهي القول أن الإعلام العربي، والنقد المدرسي الثابت على طريقة التلقين قد أسهم، بمباشرة فجأة، لاختصار بلد ما، بروائي ما، أو رواية ما. وهكذا باتت "موسم الهجرة إلى الشمال"، دون التليل من عظمتها، رواية السودان، و"مدن الملح" رواية السعودية، ومحمد شكري روائي المغرب، وحنا ميناء، روائي سوريا، وإسماعيل فهد إسماعيل روائي الكويت... حتى بقنا نطهر الرواية، أي رواية، بما فيها من قدرة على التقاط لحظة كاملة الزوايا "الزمنكانية" في بلد ما، كبيراً أم صغيراً، متصلاً أم منفصلاً عن سواء... بوصفها الرواية الأخيرة!

سيرة وطن في رواية هدية حسين «في الطريق إليهم»

الحياة العامة، ببسط سلطانه على الواقع، كما هو في جميع مقاطع الرواية... لذلك كان حديث القبور طافياً، وغدت المقبرة مكاناً آمناً قياساً إلى البيوت، حتى إن أحدهم قد وعد امرأة في المقبرة، فسكرو وهو مستند إلى شاهدة قبر، ثم ضاحكاً بين قهريين، في صورة عدمية يتلاشى فيها الحس الإنساني الميت، باستفراق جمدي تنكبي رمزته مشاعر الخيبة والتلاشي، ويؤشّر على أن الحالة الراهنة للوطن توحى بالمعجز والتكوص، وتبدل المشاعر والأحاسيس، لأنه وطن السلطة، وقد صعدت الرواية إلى تكليف الموت في بؤرة درامية ذخرت بالإبعاثات النفسية والحسية والكلامية والفراغية المتواترة التي تصل إلى درجة الأسطورة التي



لا تلجح رواية "في الطريق إليهم" للروائية "هدية حسين (بيروت ٢٠٠٤) مسألة جنسوية (الجنس) ولا تندرج الرواية تحت ما يسمى (خصوصية الرواية النسوية) وإنما تسلط الأضواء على الأوضاع العامة داخل القطر العراقي الشقي، منذ حكم عبد الكريم قاسم، وعلى امتداد أربعين عاماً عجاهاً، وتتمرّن للحروب التي خاضها أبناؤه، مع نهاية مفتوحة على كل شيء تتفاقم فيه الأوضاع الداخلية، لذلك يمكن تصنيف الرواية بين الروايات التي تقترب كثيراً من الروايات الأجنبية كـ "ذهب مع الريح" لـ "مغریت ميتشل" و "كوك العتوم" لـ "هنرييت بتشر ستاو" و "الأرض الطيبة" لـ "بيل بالك" كما تشكل إضافة نوعية إلى الروايات العربية التي كتبتها "رضوى عاشور -

غرناطة وسراج" و "زهرة صبر، مسورة" و "سميحة خريس - شجرة الفهود" و "عمر كيلاني - بستان الكرز" ... وتتزامن مع رواية "حديقة حياة" لمواظفها "لطيفة الدليمي" التي تناولت المرحلة ذاتها، ووقفت على جانب من معاناة شخصياتها التي تنصاع لقانون الحرب الدمية واشترطاً طامها وعيشتها وتشويه إنسانيتها، وعديميتها التي تصل إلى مربية الجنون حياءً، والتصنيف الجسدي حياءً آخر.

إن نظرة شمولية لنظيها على الرواية تؤكد أن الكاتبة لم تكتب جانباً من خصوصياتها أو خصوصيات أربابها، كما اعتدنا أن نقرأ في الرواية النسوية، وإنما تكتب (سيرة وطن ينفذ) الشخصيات فيها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأوقعتها، المرأة شريك الرجل، يرتبط مصيرها به في الحياة والموت، مع أنها تمتع بحساسية مرهفة تجاه الفقد والفشل (خاطفة) وتقضي بالانفعالات الإنسانية (بتول - نرجس) فضلاً عن أنها تتور وتتمرد (امل) وتحب وتبكي وتتهار (صفية) وتحمل في جوانحها انتصارات الحياة الشريفة وتكسها بفيرذل أو ابتذال. إنها امرأة الرواية: الإنسان الحقيقي بهويتها ومشاعرها الماطفية، التي فقدت توازناتها الشخصية في واقع غير اقتراضي، فعاشت حياتها قلقة خائفة حتى وافاها الأجل.

تكسر الكاتبة من ذكر أمكنة الموت؛ المقبرة، المخابئ السرية، ومراكز الاستخبارات، ويعيش الناس في عالم مرعب... مأساوي، معقد، ويغدو الحزن والسواد والموت مسموعاً ومرتبياً ومضموماً ولملموساً، مقيماً في الحواس، وتغدو (الجنائز) مظهرًا بارزاً من مظاهر الوطن الراجح تحت قتل سلطة مفردة، وملمعاً بارزاً من ملامح

يستحيل معها تصديق ما يحدث للناس في وطنهم وبأيدي حكامهم، رسدت الرواية ما يقوم بين جنات الوطن من أحلام وآمال ورغبات وقمع وكوايس وهدايات، وتغيير مواقع شخصيات، وتنازلات عن قيم وثوابت إنسانية ورثها المشرق منذ آلاف السنين، ووقفت على ما يعترى الضمير البشري من إنكار للجحيل والصدافة والأخوة والزمانة من دون أدنى إحساس بالذنب، تجاه سرقة الآخرين وظلمهم، والإثراء الفاحش، والتصنيف الجسدي التي باتت أسلوباً عادياً يمارسه الجلال وهو يتلذذ به كامل وظليفي، لا يكتفي بأنه يؤذي على أكمل وجه، وإنما يبدع فيه ويتقن ..

رسمت الكاتبة سيرة وطنها بقلم فحم، فجعلته يوح بأثبات من يتألم فوق ذرايعه، ويكشف عن ممارسات أبائهم بعضهم ضد بعض، ولم تكف بذلك، بل جعلته يحكي عن دُفن في جوفه من أطفال ماتوا بسبب قلة الغذاء، وآمال وأمهاة قضين قهراً وحسرة على أزواجهن، أو أبائهم الذين استلوا من أماكن علمهم أو معاشهم أو بيوتهم ولم يعودوا ..

عملت الكاتبة على صياغة البنية السردية وتشكيلها وفق رؤية فنية على جانب من الفرابية، لكنها ربما كانت الأنسب لبلورة عالم الرواية المأساوي، فجعلت شخصياتها الرئيسية "امل" طفلة ميتة، ثم منحتها الحياة البرزخية في القبر، وزودتها بحركة والتعبير ومحاوره الأموات، وزياره الأحياء، بصورة تنكزنا "رسالة الفئران" رائحة "أبي العلاء المعري" مع ملاحظة انفرق في توجيه الرسالة إلى خطاب الأموات، بينما توجهت الرواية لمخاطبة الأحياء.

تجاوزت الرواية المنجز الروائي المحلي المستغرق في تغليب الجوانب الأيديولوجية على الإنسانية فقلبت المعادلة

وإسناد الدور الرئيسي في الرواية لـ "طفل ميت" له مسوغاته في الفن الروائي، وهي أن الطفل والميت يلتقيان في أمور متعددة، أهمها أنها لا يكذبان، فالطفل في رابعة "أندرسون" "ضباب الإمبراطور" هو الوحيد من بين الجمهور المحتشد الذي قال "إن الإمبراطور عاراً". هذا الانتحاء الطفلي الحلمي كان ضرورياً لتسرد الرواية بغية تحقيق سرعة الانتقال في الأمكنة ومتابعة الأحداث، فقد غدت الطفلة ورحاً أثبت لها جناحان، وهذا ضروري أيضاً لرصد حالة وطن صار فيه الموت سيد الموقف، فكان لا بد من فضح الحجاب الذي يجل الحقيقة، ويكشف المسكوت عنه، فيما يتناقله الناس مما يحدث في الأقبية والزنايات يتطلب جرأة عالية، قد نفتقدنا في الأحياء بسبب البطش الذي يلاحقهم، فكان الطفل الميت وسيلة فنية، وشخصية حلمية استطاعت أن ترصد الواقع بأبعاده المأساوية، بكل حبيد وزأمة، فالطفل رمز البراءة والبطرة التي لم تتلوث بدمس المجتمع، وقد ظل يعمل هذه البراءة الفطرية في ما يراه وما يتعلم في مشاعره وما يرهده، حتى لتبدو هزرات كثيرة في الرواية كأنها مكتوبة بقلم طفل، ويعين طفل، ومشاعر طفل، كالحوار الذي رصدهت الطفلة الميتة حين زارت أهلها في دارهم، وسمعت ابنة أختها "أمل الصغيرة" تصرخ وهي تدخل البيت، وقد لاحظت طفلاً يكبرها قليلاً يجري في إثرها، محاولاً شدّ صغيرتها، ولكنه ما إن لحق بها "صفية" حتى ولى هارباً:

— ماذا يريد ابن جبار منك؟
— أراد أن يرافق ثوبي، (٩٥)

والرواية على الرغم من أنها لا تحمل سمات السهرة الذاتية التي يطرأها النقد ضمن خصائص محددة، فإنها سيرة وطن عراقي بامتياز، تجاوزت فيها الكتابة المنجز الروائي المحلي المستغرق عادة في تغليب الجوانب الأيديولوجية على الإنسانية، فقلبت المعادلة، وسلطت الأنوار على (الإنساني) في الممارسات بعيداً عن الأدلجة، وانسجاماً مع الطفولة الشاهدة على العصر، بمعنى مقارنتها للتحولات الجذرية الديموية التي أتت على كل شيء داخل حدود الوطن، ونادراً ما تجاوزته إلى الخارج، وبذلك يكون الموت معادلاً لموضوعاً للحياة، بل إن كثيراً من الأحياء يحصدون الأموات الذين ارتاحوا من عذابات الدنيا وأهلها، وهذا ما أكدت عليه الرواية في (الاستهلال) الذي يُعدّ مفتاحاً للدخول إلى عالم النص والإشارة إلى دلالاته على لسان الطفلة أمل: "لَمْ أَدْعِ في سبيل الأحياء، وقبل ذلك لم يسمعتني الحظ بأن أدخل المدرسة وأتعلم مستلّم، لأن الموت اختطفني قبل تحقيق هذه الأمنية" "لا شيء مثل الموت يجعل الناس في حال أفضل" هذه حكمة منقوشة على شاهد قبر ليس ببعيد عن قبري... وها أنا أجيء بمدّ موتي باكراً من إربين سنة لأروي لكم ما حدث أو بعض ما حدث... أنليس من حق الموتى أن يقولوا كلمتهم؟" ص (٥)

ولاستهلال دور حاسم في جذب القارئ وإغوائه وإخاله في صلب الموضوع، بمعنى أن القارئ يجد نفسه وجهاً لوجه وبسط الأحداث التي فتحت له فضاءً ينتج فيه الحقيقة، ويلاحق حركة تطور

الشخصيات، ولعله يشعر بالتعاطف مع مضمون الاستهلال الذي ورد بصوت طفلة رحت عن دنياها قبل من المدرسة، وخُرمَت من الأمومة والألعاب، وهذا من شأنه وضع المتلقي في حالة استعداد نفسي ضمن لحظة شورية وعقلية توجهه إلى نوع من التلقي المرغوب، ينتج له استقبال رسالة النص، ولأن يجد القارئ أي مائق يحول دون استغراقه في الحدث، نظراً لفقر النص الاستهلاكي الذي عمل على تحديد أفاق الخطاب الروائي.

تقف الرواية على سيرة الوطن من خلال معاناة أبنائه نتيجة الحصار والأوثى التي خلفتها الحروب، والتصفيات الجسدية اللازمة لاستمرار نظام وحيد القطب، والتي فقد فيها الناس الحبيب، مما عمل على إنجاح نص يفصح عما يحدث فوق تراب الوطن بصندوق، ترتسم فيه الأحداث بواقعية تقرب من التسيجية، على الرغم من السرد الفني المسبوك بمصرقة فنية وخبرة فائقة، أظهر الوجه الحقيقي للحياة الاجتماعية العامة؛ بطبقاتها الطائفة على السطح، والفارقة في القاع، بعد حربين اثنتين وحصار وقمع غداً من طبيعة الحياة الراهنة. تتجزأ الرواية معكماتها من خلال منظومة سردية قوامها (الروح الإنسانية بمعناها) من دون حواجز أو عقبات، أي الشكل الذي تحرص فيه الكتابة على مطابقة المحكيات للواقع الذي يمكن الطفلة الساردة من الوصول إلى كل شيء، أو الإطلاع على كل شيء، بمعنى أنها تصوغ المكتوبات الحديثة الكثيرة، وفق رؤى اصطفاية تختير من المسيري، ما يشكل خطاباً روئياً بعمقه العام، من أبرز دلالاته التصاق الإنسان بتراب وطنه، على الرغم مما يعانيه من استغلال وسجن وتشويه وقتل.

وقد طوّعت الكتابة اللغة الإبداعية، فجعلتها قابلة للتغيير بحكم زبنيّة التخيل الفاعل فيها، وبعمك الحرية الفنية التي تتمتع بها الكتابة بين كتبت، بوصف اللغة المصمود الفخري لبيئة الرواية، وأن الساردة طفلة من من المدرسة، لذا كانت قوام رؤيتها ورؤاها وتأمّلها اللغة المرتبطة بالمرحلة العمرية التي تناسب المنظر الطفلي، ولكنها لا تنوع في بعض المواقف ذات الحساسية الساحقة عن الارتقاء باللغة اجتماعياً وثقافياً لتراعي مستويات شخصيات الرواية وأحداها، بغية الانتحاء بالرواية انتحاءً توريياً، تأخذ فيه الساردة دور الوسيط بين أحداث الواقع وتخيل الكتابة، باستخدام ضمير المتكلم الذي يملك القدرة على إذابة الفوارق الزمنية والسردية، حيث تتعاضد الشخصية والحدث والزمن في صياغة سيرة وطن ينزف كما يرسم في عيني طفلة لا تمرر غير الصنق والبراءة، وقد ساعدت الكتابة تكاؤها على تقنية (موت / حياة) في إيجاد فضاء سريري وطني واقعي، حريص على الكشف والتعريف وفق نافوس الخطر....

تأخذ الساردة نفسها بالصدق في أثناء رصد الحقيقة المارية، ليس في المعقولات والمقابر فحسب، وإنما في الخصوصيات الأنثوية أيضاً، كضمير الأمومة بالوحدة الموضوعة، وشعور الأم بالطفلة في أثناء الولادة، وخوف الأم على ابنتها من العنوسة، والاحتماء بالأمومة كقيمة إنسانية وتنع حياة متدفقة، ترقق معها المشاعر، وترهف الأحاسيس، ويمتزج الواقعي بالتخيل. ونظراً لأن الساردة طفلة، لم يظهر في الرواية ما يشير إلى النزعة البطوريكية، أو سلطة المجتمع الأبوي. هذا العالم الذي اشتغلت عليه الرواية، أخذ فيه الكتابة لتكتفي للضغوطات الشورية وإحاطتها بهالة سوداء، لا ترصد الحدث العارض فحسب، وإنما تتجاوزوه إلى نتائجه وآثاره، ومن هنا فإن كثيراً من الوقائع اليومية الصغرى تتحول إلى وقائع عامة كبرى، تشمل الوطن

بأسره، فتمزج - بجدل وظلفي - بين الوطن كسلطة، وبين أهله، مادة الطحن والاستهلاك اللازمة لفرامة اللحم العسكرية ..

وسيرة الوطن هي سرد عقوي لشخصيات من لحم ودم تعيش في واقع معين، وخلال مرحلة زمنية محددة، وهذا يعني أن السيرة الواقعية هي إحدى وسائل القراءة المعرفية المهمة للتاريخ، لما تحمله من انعكاسات وجليات تشكل المصادر الموضوعية للتاريخ الرسمي، الذي يركز على الأفراد (السلطة والحزب) حسب مواقفهم التنقيضية، وقد رصدت الرواية جانباً من هذا الواقع السلطوي التفتيدي، من زاوية اجتماعية، وغير شخصية "عواطف التي نافست صديقتها على قلب غازي" وحظيت به زوجاً من دون أن تحبه، فهاشمت في ثرف السلطة، منتشبة بقفزات زوجها البهلوانية من رتبة إلى رتبة حتى صار (صهيداً) وقد كشف السرد عن نغمته الانتفازية التي ساعدته على الصمود فهدأ اليد الضارية بقسوة بعد مدير الاستخبارات.

إن صمود الفرد في وطن تستسكّر كل شيء فيه، لا يكون إلا على أشلاء الضحايا، و"غازي" امتلك الاستعداد النفسي منذ نعومة أظفاره، فلما امتلك السلطة طغى وبغى وصار "يتلذذ بتعذيب الضحية قبل أن تلتفط آخر أنفاسها، بل لا يرف له جن، ولا يشعر بالخجل، حتى عندما يمرّ بين يديه أحد رفاقه" ص ١٠٩

هذا الصمود الدموي يتطلب من عواطف زوجة العميد أن يكون لها عالمها الكرنفالي بطقوسه الأمنية، ومع أنها ذات منبت طبقي شعبي، إلا أنها عاشت طبيعة المرحلة بكل أبعادها كزوجة مسؤول له شأنه، فانقطعت عن جذورها الاجتماعية، وتحصنت في برجها المترف المسؤول بحراسة متعددة التسميات، حتى إن صديقها في الطفولة والمرافقة (صفية) التي قدمت إليها لتتوسط لدى العميد، ليلت عن زوجها الجامعي (مصطفى) الذي أخفى هجاء، لم تستكن من لشاقها إلا بعد عدد مضى من الأسئلة، والتصجيل للاسم، والهوية، ومضايقات الحراس الذين يمتنعونها من الاقتراب من الباب من دون موعد مسبق، فضلاً عن وجود كلبين بوليسيين في أحد جوانب البيت، مربيطين بسلاسل .. كلبان أسودان وعيونهما تشعان بالأوان مخيفة، ما إن يسمع لصغيف بالدخول حتى يهيجا ويثيرا الربب بنباحهما الشرس، ثم أيضاً من يعيدها خالية الوفاض بدءاً من المنظمة الحزبية ولجانها المسؤولة عن قواطع الجيش الشعبي، وحتى وزارة الدفاع، ولجنة الصليب الأحمر، وكل ألوان المنظمات الإنسانية (ص ٨٠).

واستكمالاً للسيرة، فإن الكاتبة تعمل على رصد الجانب الآخر لهذه القشة التي طفت على السطح، وهو جانب ليس إبهض أو وردياً، فشعة ألوان أخرى رمادية وسوداء، وكان الكاتبة تردد القول إن من يصعد على أشلاء الضحايا لا بد أن يتلوث بدماؤها، فضلاً عن السمة السبئية التي كونها عامة الاتساع عنها، فهاشمة التي تركها غازي وهضت عليها عواطف تسالها صفية :

أما تالين منتشبة بعب رجل أثبت الأيام حسنه ؟
فانتفضت فاطمة وهي ترد :

- أبدأ .. لماذا لا تصدقين أن كل شيء ولي وانتهى مع أحلام المرافقة كيف أحب رجلاً ارتكب أبشع القضاعات ؟ هل أخبرك بما عرفت عنه .. حسن .. إنه يشرف بنفسه على الإعدامات دون أن يفتح ملف أحد من أولئك البائسين الذين رمتهم أقدارهم إلى الدهايلز المرية ..

- ماذا عن عواطف ؟ إنها غارقة في الرفاهية ..

- لا عليك برفاهية الشكل .. عواطف فقدت سلام نفسها الداخلي .. غزاها طاعون الملك وتغيّب الزوج ، لا تدري بعد كم من الأسابيع، أو الأشهر، يتكرم الزوج بالإطالة عليها، يدخل القصر ليلاً كما النصوص، ويخرج في الصباح الباكر، أو قبل أن يتبين الخط الأبيض من الأسود، وقد لا يمكث إلا ساعة أو ساعتين، هالاً وأوامر صارمة، وتنادر ما أنشد في فراشها، وإذا ما فعل ذلك والتصق الجسدان، فإن جسده ليس أكثر من خشة لا تأتي بالدفء أبداً .. (ص ١١٠)

هذه الصورة هي الوجه الآخر للمسؤول وزوجته التي "ما عادت تملك قلب هذا الرجل .. ربما لهذه الأسباب انصرفت لمعها الخاصة باقتناء الملابس والعطور والجوهرات، فهي أكثر فائدة من رجل منحه السلطة الجواحة التي يحلم بها، وسلبت من عواطف حرية التصرف بحياتها كما تشاء، فهي مرافقة أينما ذهب .."

زوجة المسؤول تفضع لرعاية صرامة، لا فرق بينها وبين مراقبة الملاحقين سياسياً، فكلاهما خائف : المترع على القمة خائف من المسقوط، والقابع في القاع خائف من الكشف، والملك في الحالين واحد، وعواطف داخل الوطن منوعة من زيارة أهلها، أما خارج الوطن فإن عينها تبحثان في سقف الغرفة التي تنزل فيها، وهي ممددة على سريرها، خشيعة أن تكون الأيدي المدرية على التخلص قد وضمت كاهيرا التصوير ..

هذه الحياة المترفة وبوجهها الأبيض والأسود، تردها في الرواية صورة أخرى لطيفة مترفة أفرزتها المرحلة، فهاشمت حياتها الصاخبة على حساب جوع الأكثرية، فنهضت أحياء وأقية تصعب بالحيوية والحركة - مناجير ومطاعم، كانزنيوهات وصالونات تزيين، محال مرطبات وأماكن لهو .. في الأحياء تلك، ترى الوجوه المرسومة بالبخ والرفاه، والبيوت الفخمة التي تقام خلف جدرانها (مآتم وأفرج) للكلاب والقطط المدللة، وفي وقت يموت فيه أطفال الفقراء جراء نقص الأغذية والأدوية .. المسيرات الفارمة تجرب الشوارع الجبهة المشجرة .. سيارات يقودها شباب طائشون لا هم سوى اصعباد الفتيات والمسومات والمراوغات، ويمكن أن ترى أيضاً فتيات باحثات عن اللذة السريعة .. نساء يوقعن بالفتيات الصنفيرات مقابل فستان أو حفنة نقود يأخذنهن إلى الأماكن المتزوية من بغداد .. هناك أيضاً في تلك الشوارع، ودون استعجاب، تقف نساء متبرجات مشدوهات أمام بهرجة العروض والملاذات المسلفة بوعود الشراء والجاه، حيث يجدن من هم على استعداد دائم لتعطيم الصفاة التي تتم في الغالب داخل بوليكاات الألبسة ودكاكين الصناعات، كلما تدهورت أو ضاع البلد أكثر، صارت بضاعة الجسد أرخص ثمناً .. قتيات يسقطن سرياً، وأخريات يؤخذن على مهل، ترغيب وترهيب وإغراءات وعروض في كل وقت .. هذه الصورة المثيرة على الرغم من غرابيتها هي مجتمع محافظ، وليست لأحد أحياء برلين بعد سقوطها في الحرب العالمية الثانية، وقد جسدها الكاتبة تلك الصورة المخالفة للجانب الآخر من وجه المدينة التي أنهكتها الحرب من جهة، والمقتلات من جهة أخرى ..

ففي الاتجاه المعاكس، يذ الناس في الأحياء الفقيرة أسرى الخوف من الجوع والمرض والخباير، مع أنهم زاد الثورة، وبأنهم حطب الحروب، وهم أنفسهم الكتلة الشعبية الهائلة التي تخرج في المظاهرات والمسيرات الرسمية تبارك المعارك الطاحنة على الجبهة، وتنهى بيوم البعثة، وتحفل هائفة في ذكرى يوم النصر العظيم، وقد تحوّل الموت إلى انتصارات، لم يتصر فيها سوى الشر.

والناس - في غمرة انشغالهم بالوطني المرسوم - "تأسوا أو نسوا رغباتهم الإنسانية، وصاروا يلهثون وراء الشعرات التي تملأ الشوارع والساحات لكي لا يفلتهم أحد في وطنيتهم".

وسيرة الوطن الذي تصنع صورته السلطة وحيدة القطب، من الطبيعي أن تتضخم فيه المؤسسات الأمنية، وتعمل شخصيات سلطتها، وقد أصبحت الرواية حيزاً واسعاً لهذه البقية المظلمة التي تشبه إلى حد بعيد مصانع النجوم المبلبة، حيث تدخل إليها الأبقار حية من جهة، وتخرج بالآلات المعالجة، ثم تأتي أن تخرج من الطرف الآخر عمليات جاهزة لطعام الأفياء المسترخية..

"يقولون إن مصانع البيثرو كيماويات ترمي نفايات في المياه، فيما يهمس آخرون لبعضهم إن فضلات غريبة تتسرب ليلاً من دائرة أمنية، خلال أنبوب عريض تحت سطح الماء، تعود لأجساد بشر، يمرن من حين لآخر عبر مقبرة في الطابق الأرضي من تلك البناية، ويتحولون في دقائق إلى مجرد خليط مجهوش لا شكل له.. يتداول الناس كناية المفردة بمزيد من السرية والندرة والحذر، حتى إنهم يخافون جدران بيوتهم لئلا تكون مزروعة بالقطرات الخاصة ببول يمكن أن تؤدي بهم إلى تلك المقبرة.."

وكي تجلو الكاثبة سيرة الوطن الميت أو الذي يموت، فإنها تضع النفوس في مواجهة نفسها، فيمسموها الضمير، وتحاسب نفسها عما جنت واقتربت من إثم، فتلجأ السيرة إلى فن الاعتراضات التي يندفع إليها أصحاب الضمير الحي لتطهير أنفسهم قبل الموت الذي يرونه باعيتهم.

ولا يستكمال السيرة، فقد اختارت الكاثبة محطات حية من الحياة القائمة بسبيلياتها وجرعها واخزائها، فأطارت بقوية بالغة الهوية الواسعة بين الفقر والغنى، والسجنان والسجين، والاحتلال والمحاطة، الأبيض والأسود - وجملت روح الطفلة (أمل) تحريم حول الأحياء والأموات، واستحضرت الأرواح، ووقف على الفراشي في حياة أبناء الوطن، فتترقب وترصد وتصور لتجد أن كل شيء يسير إلى سراب، وكل الناس (الفوق والتحت) سائرون "في الطريق إليهم" في المقابر، وكل شيء يصير إلى زوال، وتترعب النفوس على ستروف السيارات وسط مظاهر الحزن الصادقة، وتضيق المقابر بمن فيها، ولا ينجو أحد من الموت.. تموت معظم شخصيات الرواية القبيحة والجميلة، الخيرة والشريرة، فمن الشخصيات الشريرة ميول الجلال، بل دنهه حيث، فتكون مهتته من أشنع الميئات، وحين يهلون عليه التراب يصرخ مستجداً، حتى إذا صار تحت الثرى وعلمت به أرواح الأموات، احتجبت على دنهه بينها وصرت: "أيها الأموات الأحياء.. لا مكان لهذا الرجل بيننا.. إنه الجلال سلوم المسؤول عن شعبة التعميد في أحد الخبايا السرية" (ص ١١٦) وإذا كان الأشرار يموتون بمظاهر احتفالية، فإن الأحياء يموتون بصمت، لأنهم قبل أن يصلوا إلى مرحلة الاحتضار والمجسدة، كانوا قد ماتوا، أو أميتوا موتاً بطيئاً بسبب الجوع والخوف والمرض..

ولا تكتمل سيرة الوطن إلا بذكر جانب إنساني لا يزال يتمتع به الأبرياء أصحاب الإحساسات المرفهة، من أمثال "قاسم داغر" الشاب المني الذي أحب "نرجس" وحالت التقادير دون زواجهما، فقتضى صبره يتقنى نبيها، ولم يكن نرجس بأقل شفافية منه، فهي أنموذج جميل، يمثل الفتاة العربية التي تتمتع بحياء ووقار نادرين، وقد قدر لها أن تسرع غير، ثم تترمل من دون أن تتعب، وتظل

مقيمة على حب قاسم، وقد اعتقدت: "كان الله أراد لي العقم طاملاً عشت مع رجل لأحب" (ص ١٧٨)

وعندما سئل عن سبب عودتها إلى قاسم بعد ترميلها، ردت برومانسية عذبة افتقدناها في شخصيات الرواية الأخيرة:

- تغيّرت صورتى كثيراً.. أرتدت أن أبقى على تلك الشابة الجميلة التي كنتها في ياله.

- لكن الجمال ينبع من الأعماق، وليس من الأشكال طاملاً وجد الحب.

- قد يصدا الحب في الأعماق فتتغير المشاعر، ولا تكشف ذلك إلا عند المواجهة.. كان هذا يخيفني..

إن معظم شخصيات الرواية التي شاركت في كتابة سيرة الوطن ماتت، أو هي في طريقها إلى الموت، ولعل الملفت في الرواية أن استفعال الموت، وتظليل الوطن بغيته، لم يقتصر على الأحياء، بل امتد إلى الأموات، فأصبحت شظايا الصورايغ المقابر، ونشرت رفات النظام النخرة، مما جعل مهمة حفاري القبور تتضاعف..

إن الإحساس بالتلاشي يعم كل شيء على أرض الوطن، حتى الحيوانات الصغيرة والنهر والموت، فيفقد المكان مفانيه إن يجب العشب، ويفقد الزمن سيرورته فيغدو التاريخ مرتبطاً بالأجساد التي يصنعها الرئيس، وتقعد النفس البشرية إنسانيتها فتجزع للبش كى تحافظ على مكاسبها، وتباع الأعراض في سوق نخاسة الرأى الحرب وتجار المرحلة.. ويمكن الأشباح الأمكة والرؤوس، فيخاطب المواطن البرى من ظله، وتتلأشى ألقهم، ويفقد الأمان جبالها، وقديساتها، فتلتهك حرمة البهوت الأمانة والجامعات، ويصغى كل من يفكر في إصمال صورته إلى جميعات حقوق الإنسان.

ولقد استطاعت الكاثبة عرض سيرة وطن بأسلوب لا يخلو من سخرية سوداء، وسردية تلتزم عن سوزن ووحشية أنظمة، صاغها عبر صور جسديتها في محطات إنسانية، ولعل المرارة بعيدة المعاناة، تتضاعف في النفس الإنسانية، عندما تجد جلاها واحداً من أهلها، فتندوكل محطة مكانية وبشرية في عدة التوصيف السري المتماكس مشربة إلى فناء الموت، متشعبة لطيف التلاشي، منذ الاستهلال وحتى آخر كلمة في الرواية، وهي لا ترفض الموت، ولا تتعدى القتل، ولكنها تجسده وتدنيه وتعري أدواته ومزوره وسائله، وذلك بتوصيف ثقل سلطة الحاكم على المحكوم بصورها الدرامية، لذلك تسرلت جميع الشخصيات بأطياف سوداء، وزدلتها بمخزون دائم من الحزن المتناقم.

وفي المحصلة: تتجلى في النص خصوصية الخطاب السعيري الواقعي، الذي يشير في مجمله إلى تضخم المؤسسة القمعية التي تضغط على أصحاب الناس، مما يولد لديهم تطلعا لتدمير الذات، وتدمير الآخر، والتي ينتج عنها موقف عاطفي مهتز في مجتمع متفكك، لا يعرف التوازن، ويسكن فوائته التي تستضعف أهله، وتمتليهم وتمرضهم للهزات النفسية، وقد أدت النظرة التشاؤمية السوداء التي سيطرت على الساردة، إلى الانتهاء بأكثر شخصياتها إلى الموت، الذي باتت ترغب فيه، متوائلة بذلك مع واقع وطن من جهة، ومع نهج الخطاب النسوي الروائي القمصني السائد، الذي كثيراً ما يبتني بشخصياته الجميلة إلى الانتصار والموت، وهذه ثيمة متواردة في الكتابة النسوية المفرقة بالهاليات الفاجعة، حين يتماظم شعور شخصياتها بالاضطهاد، ويتحول الوجود في منظورها إلى مصنع تقصّل عليه الموت.

قراءة في تجربة الشاعر محمد بنطلحة

«لا شيء منمنط بشدة أكثر من دليل الهاتف»
(ج. كولر)

دليل الهاتف

بهذا المعنى، وفي هذا الاق، ننظر الى الشعر؛ لا نتبنى القصيدة ولا نحن، بناتاً الى تبعاتها. فهي إحدى تدايعات النمط.

المسافة بين المفهوم والممارسة، كبيرة. بالنظر في الممارسة النصية يبدو الشعر رافضاً للنمط، غير قابل للمعيق والتام. النصوص تتشكل وفق خطاطة تحدث ابان الكتابة. فهي تتخلق في ذات الآن، او في اللحظة ذاتها.

هذا ما تهجس به شعريات الكتابة اليوم، وما تتكشف عنه تجارب عدد من الشعراء الذين تخطوا عتبة القصيدة، وذهبوا الى الاقصى. الى ما يبدو مستحيلاً.

نظرياً، يظل مآزق المطب قائماً. كيف يمكن أن اكون كائناً هنا وممكناً هناك.

تعلمنا النظرية الانبى اسيري المألوف، لأن «ما نعلم به جدلاً على أنه ادراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخي». والنظرية بهذا المعنى هي «نقد للإدراك المألوف واستكشاف للمفاهيم البديلة» كما أنها «تتضمن معاملة المسلمات او الافتراضات ذات الأهمية الباقية في الدراسات الادبية، وزعزعة اي شيء قد تم التسليم به جدلاً».

لغة ازدواجية في معرفتنا، بين النظر والنص. يحدث هذا الشرح الذي هو أحد اشكال الاعاقة في فهمنا للحدادة، وفي فحننا المفرد باختراقاتها.

كل البهانات الشعرية سقطت في شرك هذا الشرح، والنص كان غير ما يهجس به الماء.

اذا اردت ان اسير «بعكس الماء» فعلياً الا اترك الحصى يعميق انفاسي.

2- الذات الحرة

بالنظر في التجربة الشعرية لمحمد بنطلحة، لغة مسافة يعقها النص بين مقترحين:

الأول، كان معكوماً بشرطه التاريخي، وبتشبيداته الفكرية، وهو المقترح الذي بدا فيه السياق التداولي مهيماً، حيث الصوت في النص ظل معاً للمعنى ويحاكيه.

والثاني، بداية من تجربة «صدم» سيتخذ لنفسه وضماً، تصبح فيه العلاقة بين هذين الزوجين، علاقة التباس وتشويش.

لا شيء يفضي لغيره. استطعت تجربة المقترحات الجمالية هذه، الوظيفة الايديولوجية، التي طالما اكتفت نصوص جبلي الستينيات والسبعينيات، في المغرب، باتخاذها كشرط فكري لرؤيتها.

من الذات المتحدة، الى الذات المتوحدة. او «الذات الفردية»



كما يسميها Culler، كانت تجربة الكتابة تُعجز مفردتها عند محمد بنطلحة. تجربة ستمسير «بعكس الماء». وهو ما سيتيح للذات الفردية، ان تتحرر من «المحددات الاجتماعية»، او من المحددات الثقافية بالأحرى. كونها وعت الشرط الجمالي كضرورة لارتياح آفاق كتابة لا تستسلم للمسلم، ولا تشتري نفسها بما يأتي من خارج هذا الشرط ذاته.

ولعل أقوى مظاهر هذا المقترح، النظر الى اللغة كأرض واحدة، لا شيء يفصل بين مالها وترابها. لا نشر ولا نظم، الشعر وهو يخلق مستعيداً صلة اللغة بذاتها.

اذكر هنا، مثالين لهذا الادراك الجمالي للغة، بعيداً عن هذين الحثين الفاصلين:

- بعض الشامريين العرب، عابوا على ابي نواس استعمال مفردات المتكلمين في شعره، وهم بذلك يرون أن الشعر شعر والنثر نثر، ولا ينبغي أن يلتقيا.

- رومان ياكبسون، أحد أهم منظري الشعرية المضارة، لم يقتبس سطرأ واحداً من الشعر الفنائي، بوصفه مثلاً للوظيفة الشعرية للغة، فهو اختار شعراً سياسياً من الجملة الانتخابية الرئاسية لايزنهاون.

لم يبق الشعر اسير اختيارات لغوية، تحكم سلفاً على الكلمة

هكذا عارية، دون اختبار سياقات وجودها، بل أن الشاعر، وهو نصيباً يخرج من أكرامات القصيدة، اختار الشعر، ككثرة وتعدد، ووضع اللغة في مواجهة مصيرها.

صبرنا، في هذا المقترح الشعري، أمام ما يسميه بنطلعة نفسه، بظلام الأيقونة». وهذا ما يدفع، في قراءة مثل هذه النصوص، أو مواجهتها، إلى الاقتضاء بدفطنة الأعمى.

٣- اللغة البكر
«برج البطريق»؛ نص هارق في تجرية الكتابة لمحمد بنطلعة، ولن نجازف، ربما، إذا اعتبرناه نواة هذه التجربة كاملة.

في هذا النص، وهو طويل قياساً بغيره من نصوص المجموعات الأربع، تتبدى ملامح اللغة، التي تستصير فيما بعد الاداء البائية للسباق اللغوي للتجربة كاملة.

ولعل أبرز ما يميّز به هذا السباق: التوظيف البارودي للمسور، حيث الوظائف والملائق بين الدوال، تتخذ وضع المفارقة والقلب، هائبان الخطي للجملة يستحيل إلى بناء المفارقة. كما ينقلب نظام القيم، وتصير علاقة الدال بما يعمل، علاقة ارتباط، تنبئ فيها صلة الاسم بالمسمى. أي أننا نصبح أمام «نظام آخر للروية والكتابة وطرق التعبير، وهو ما يترتب عنه، قلب في نظام القيم».

وتذهب التجربة كاملة، إلى تبني هذا الاختيار كمنحى لصورتها، أي باعتباره اختياراً جمالياً، تعمد فيه التجربة بناء رؤيتها وإعادة ترتيب أوضاع تمثيلاتها.

ليس غريباً، في هذا السباق إذن، أن تتخذ الصورة كذلك منى سورالياً، قائماً على نوع من التداخي الحر الذي تصبح معه الأشياء قابلة لتغيير عاداتها، ولوضع القراءة كاملة أمام مآزقها.

لا نمنى بالسورالية هنا، ما نظّرت له كتابات أندريه بروتون، بل أنها، ذلك الجوهر الذي تعمل اللغة على تسجيل مسكوكاته بدفعها للكلام.

ما لا نراه، حين نكتفي بالتواضع والمألوف، أو بما تستبدّ به سلم البلاغة والتركيب.

ومن المفارقات التي تضمننا التجربة في ليها، تحويل سياق الاستعمالات اللغوية الضاعمة، إلى سياقات تمثيلية جديدة، محايطة لمفاهيم والتصبيرات النقدية الحديثة.

هذه الرقعة والاطلال، والشماريخ... تجاوز أو تتماهى مع ولذة النص، كما تتجاوز أو تتماهى مع نغمة أخرى تبرز خطأ، أي على المستوى الأفريقي يغط أسود بارز.

إن هذه البوليفونية التي تتبدى في «برج البطريق» تكشف عن هذا النوع من التوسع أو فتح اللسان على تناقضاته، وما يعفل به الكلام من وجود للآخر في هوائنا. فاللغة الصافية للصمغ، تدخل شرك الواقع، وتصبح في الشعر نقض القصيدة تماماً، ونقض ما نُدّ به الشامريون العرب، حين عابوا على أبي نواس وضع اللغة في مهب احتلالها.

نحن إذن، أمام ما يُسميه الشاعر ذاته بالمقامرة باللغة. لم يعد المصطلح النقدي، والمفاهيم الفلسفية، وحتى المصطلحات النقدية، لغة خارج الشعر، أو من المحظورات الشعرية، بل أصبحت إحدى دوال الخطاب، البائية لشعرية، بما فيها حضور الرقم في ثاها النص، ومصاداة الكلام المكتوب.

استباحة قصوى للغة، وانهيال كامل لشائبة الكلام، شعر / نشر، أنها أراضي الأعمى، حين يستبج كل شيء مسترخداً بليته دون غيره.

٤- ليل المعنى:

المعنى في هذا السياق الشعري لا ينتفي، أو يتم محوه بل يستحيل إلى دلالة. بما تعينه الدلالة، في التصور النظري الحديث، من تعدد وانسراح.

إذا كانت القصيدة، التي لا تمثل هذه التجربة لإكراهاتها نصيباً، تحصر على وضع المعاني في طريق القارئ، وتيسر له مفاتيح أبوابها، فالشعر، بما هو انسراح وكثرة plurale، أي كتابة، يطلق يد المعاني، ويجعل من العلاقة بين الاسم والمسمى، علاقة تؤثر وتقلق.

فدمواجهتا بالعالم، كما يسميها كولر، لم تعد تكفي الأعراف اللغوية المتاحة لإنجازها، الأمر أصبح يستدعي نوعاً من التعبير «الأدائي» الذي يتجاوز حدود الأخبار ويذهب إلى أن أفعال اللغة تشوه مفهوم تمثيل اللغة للأشياء، كما تكون خالقة الأشياء، منظمة للعالم، وليس تمثيل ما يكون بطريقة بسيطة. ليس غريباً في هذا الاطّاع، أن نجد في الديوان ذاته، ما يسميه الشاعر «بحاائق المعنى»، وهي إشارة إلى ما يحفل به الواحد من كثرة وتصوير، حيث المعنى، يبقى في نهاية المطاف، مجرد وهم، حين نذهب إليه باعتباره وحدة وكلاً.

النص بهذا المعنى، هو جسد احتمالات، لا يمكن البتة ادعاء القبض على أسواره. بل أنه يبقى مقبضاً في مهب الرجحان والاحتمال.

لا مطلق ولا يقين، أنه سلوك الأعمى حين يَدنو من ليله دون حذر أو ارتباط.

٥- فتنة الجهر:

أصبح الشعر جسد تفكير نظري بامتياز. لا أحد من شعراء الكتابة، ممن يؤمن الكتابة كمارسة شعرية حديثة، يكتب دون وعي نظري بالمفاهيم الحديثة للشعر، أو ببعضها على الأقل. ثمة مآزق تتبدى في هذا الجسد النظري. أبرزها مآزق القصيدة، لكن الجوهر العام الذي تكشف عنه هذه الممارسة، يشي بانفصال حدث في هذا المقترح، قياساً، بما آلت إليه حداثة القصيدة لدى عدد من الشعراء الذين ما زالت ممارستهم النصية تراوح تاريخها.

لعل أبرز انفصال، هو وعي الشعر كتم مكتوب، وكمارسة غرافيكية تتبع المعنى أن تلج سواد النص، كما تلج بياضه.

لم يعد الصوت هو ما يحكم علاقة النص بمتلقيه. أي الغنائية بالكلام على حساب الكتابة، وهو ما كان يجعل من القصيدة تعطي الوزن والتكرارات الصوتية النمطية، دور الدال الأكبر في تحديد شعرية النص. لتتذكر «مركبة الصوت»، عند دريدا، فالصوت في شعرية الكتابة، سيصير مكوناً، وليس دالاً Significant محمداً أو بانياً.

فتقام الممارسة الثقافية العربية تاريخياً، ومعرفياً، على الكلام، والتلقين الشفاهي، أو الرواية، كما كانت تسمى، هو ما جعل القصيدة بدورها تخضع لبنات الكلام، للصوت، فالعلاقة التي كانت تتم في القصيدة بين الشاعر والمتلقي، أي تلك العلاقة المباشرة، أصبحت في الكتابة، تتم بين النص وقارائه، أي ينقل العلاقة إلى المكتوب، وليس إلى الصوت، ما يُتلفظ به.

بذلك السواد المثلث الذي لا يتيح للمعين أن ترى نقطة ضوء واحدة، أو بصيص بياض بالأحرى.

٦- نهاري ليح الليل

من الآثام التي تحرص هذه التجربة على ارتكابها، وضع الدال في مواجهة ذاته. ما يعني أن النص لم يعد قائماً على المعنى، كما حدثته الرؤية البيانية لدى الجاحظ مثلاً، بل اختارت الكثير المتقطع، ما نسميه عادة، بالبلوري متعدد الاضلاع.

اللفة وحدها، ليست هي ما يفتح افق الغزو، أو البحث عن الزمن الضائع في النص، فهي إحدى دوال النص، بما تمثله من زواج بين المكتوب بمختلف أشكال كتابته أو توزيعه الخطي، والبياض الذي هو امتداد لهذا الليل.

ألمنا في مواجهة المعنى، نحتاج الى ضوء ما كي نتحسس رهافة خطونا، وما يضمننا هذا السواد هي مواجهته.

هذا ما تهجس به تجربة محمد بنطلحة، في اختيارها للمتقطع، اللثائي، وهي تقاي بذلك عن خطية القصيدة، حيث لا مكان للمادة التي درجت عليها كتابات لا تصمد أمام المحتمل والمجهول.

المتأمل في توزيع النصوص، في هذه التجربة كاملة، سيتدو له دوال النص كثيفة، ويد الشاعر، لا تلمطن لخط واحد كما لا تلمطن لذات المكان كانت منه دائماً تآتينا الكتابة. هذا، ربما، ما يجعل من كتابات محمد بنطلحة، مظلمة، عصماء، إذا ما ذهبنا إليها للبحث عن المعنى، دون وعي ما يقترحه علينا الشاعر من فخاخ، لا شيء يكون، إذا لم ندرك مطباتها.

المعنى لم يعد مسابغاً على النص، ولا يحدث قبله، إن النص في وضع الكتابة، صار أكثر انشراحاً، وأدراكاً لحضور المعنى في تعدده وكثرتة، باعتباره ولادة تحدث ابان لحظة الكتابة، ويظل مؤجلاً، دائماً في انتظار قراءات تعيش فخاخها ومطباتها دون انقطاع.

هذا ما يجعل من نص الكتابة، نصاً مترينياً، فيه يصير الدليل والعلامة مكان تتاحر واختلاف.. تؤثر فيه مختلف التأويلات.

مراجع وإحالات

يمكن العودة إلى المراجع الآتية، التي لم تكن نعمتها فقط من خلال بعض الاستشهادات الواردة في النص، بل باتخاذها كذلك، كتمثيل ما تنهب إليه الأطروحة التي بنى عليها النص مقارنة لتجربة الشاعر محمد بنطلحة:

١- محمد بنطلحة، ليهي اعمى، منشورات فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء ٢٠٠٤.

٢- جوناثان كولر، مدخل الى النظرية الادبية، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.

٣- L'histoire, Ed. Joseph vendryes, Le langage, introduction, Albin micher, 1968.

٤- Jacques Derrida, De La grammatologie, Ed, Minuit, 1967.

٥- Jacques Derrida, Lavoix et Le phénomène, p.u.f, 1967.

٦- Philippe sollers, L'écriture et L'expérience des Limites, Ed - 1 seuil 1968.

إذا كانت الكتابة لدى عدد من الشعراء المغاربة، ما زالت تحفل بأصواتها، بالحضور القوي للصوت، فشعراء الكتابة يحدثوا انفصلاً جوهرياً في هذا الاطار، واتحوا للصفحة أن تصبح صلة الوصل، أو لحظة المواجهة بين القارئ والنص.

لا تفتني تجربة محمد بنطلحة الى القصيدة. هذا ما اكنته مظاهر الانفصال، او شعرية الكتابة، في مستويات اختراقاتها اللغوية. تضاعف الصفحة الاكثف، وترفع وتيرة.

ومن مظاهر الأكثر تعبيراً عن المكتوب كالتصوير، علامات الترقيم، التي هي إحدى الدوال الخطية البارزة التي ترتبط بالكتابة وليس بالصوت.

في الدواوين الاربعة تحضر هذه العلامات، كمسافات قراءة، وكإشارات قطع أو وقف، أو تعبير عن حالة، عندما يتعلق الأمر بعلامات التعجب أو الاستفهام.

لم تعرف العربية الترقيم، وهو أحد المظاهر الحديثة التي اقرت في الثلاثينيات من القرن الماضي. ما يعني أن الكلام كاتصال وسير خطي متواصل، هو ما حكم قيات اللسان عبر التاريخ. البياض الوحيد، أو فرق الهواء، الذي اقامته القصيدة، هو ما حدث اختراعاً، أبان فترات تبوين الشعر، «الكتابة الصوتية»، بين شطريها.

تخف وتيرة الترقيم، أو يتخفف النص من وجودها، كلما تقدمنا نحو آخر كتابات بنطلحة، وهذا مظهر معرفته كتابات راهنت على المكتوب، دون هذا المظهر الخطي، كما يدعونا للتفكير أكثر في النص، بين الكتابة والصوت، اي بما سماه ابو ديب ببجدلية الخفاء والتجلي، في الكتابة، هذه المرة

كما لا يكفي الكتاب كاملاً، اعني المجموعة (الكاملة) «ليتي اعمى»، بمظهر خطي واحد، كما حدث في ما أسميه راهنت القصيدة أو ما يسمونه البعض، خلا، بالشعر الح، بالتوزيع العمودي الممتد من اعلى الصفحة الى اسفلها، وهو ما أكدت عليه نازك الملائكة كأحد مظاهر تمييز الشعر عن غيره، احتكاماً في الأساس الى النظام المروضي الذي يقوم على هذا التوزيع، بل إن الكتاب، ومنذ «نشيد البجع»، شؤش هذا الفرق، بتوزيع بعض مقاطع النص اقشياً، اي بكتابتها ثرياً، رغم أنها لا تمت لداثره صلة. اعني «قصيدة النثر»

لم تعد الصفحة ذات اتجاه خطي متواصل. كما أنها لم تبق أسيرة بدم مفرد، فالتنوع في الخطوط، وفي احجام الحروف والطباعة.. كلها ستصبح من السمات الفارقة في الكتاب. ما يفرض على القارئ أن يعيد ترتيب أوضاع مواجهته لكتابات من هذا النوع.

نحن إذن، امام انتهاكات، لا تملن عن حضورها، في مظهر دون آخر. بل تتبدى في مختلف دوال النص. ما يعني، إن القصيدة، نصياً، لم تعد حاضرة بالمعنى الذي يجعلها قصيدة، اي شطراً وشكلاً في البناء، له تاريخه، بل توارت كصوت، وأتاحت للحرر أن يضاعف حضوره، ليس بما يكتب فقط، بل وبما تتركه اليد، ارضاً غير محروثة. اعني البياض، حتى لا يكون السواد وحده، هو ما يحكم علاقة القارئ بالنص، أو ما سميته في نص سابق باللامكتوب أو فضاء الاعمى.

اذكر هنا، بما يقوله فيليب سولرس، من خلال ملامحه، باعتباره «نقطة الحبر» كسمتي، ما يسميه بدليل المهيب. اي



غربة

على شفير الهاوية يسير.. متلعثم الخطى... وهو في خطواته المرتبكة تلك يحس بأنه غريب تماماً، ووحيد تماماً، بينما تتراءى تحت نازله كل التفاصيل المملة والرتيبة لما تحت الشمس، يمضي وحيداً في طرقه تراقبه الصور والرؤى وسحب الدخان، متلفاً بالصمت، عيناه وهج ملفناً في انتظار لحظة إشتغال ما تحت الرماد.. غريب.. مشئت أفكاره فوضى وقلبه سراب، ومن بعيد تناديه أصواتهم.. تعال إلينا...

"يسترجعونك فانتظرهم خارج المعنى

وادخل إلى أنفاق نفسك كي

ترى ما ليس فيهم"

وهم كثيرون جداً، يسترجعونهم لعماد الوحل، يسفرون منه أحياناً، يتكلمون في أحيان أخرى، وينازلونه نارة مادحين ثم ينقلبون عليه مع الموجة الأولى، عيناه مدى وردي تتقاذفه الألوان كلها فتعشى عيناه، يفرقهما بالأزرق المترامي المحيط به من كل الزوايا، يشعر بأنه مكعب على شفا الإنهيار ، يلتجئ لذاته، يمانقها مستجيراً ، يعود طفلاً كان الشمس جرس في خطاه، فيتبع الشمس هناك حيث بحر الرؤى، يطل عليه.. ينجيه

مولاي إني وحيد جداً، يرتد إليه الصدى:

"إنك لست وحدك، بل أنت جيش بأكمله، هل تحس بالفضب؟ أعلم إذا أن أحد اجدادك الأوائل هو الذي يرغب في مزيد على شفئك"

يحمل رؤيته ويفادر، يشعر بأنه أقوى منهم ، تتمدد عضلات أصابعه وتزداد عينيه اشتعلاً فبى ما لا يرى ، يعود إلى المدينة، يا قوم قد أسري بي الليلة إلى بحر الشمس، ثم عرجت إلى مدن الطلح، ورايت العجب، ويسرد عليهم رؤيته فيتعالى صوت القهقهات الساخرة، يرتد صداها في قلبه فيصيح: يا قوم " لماذا كلما أوضحت أزدبت فموضاً"

يرمونه بنفايات الإشاعات، يتوقع من جديد، يحتمي منهم بوحلته، يترصدونه في طرقات المدينة، شقي سكب الوحل على رأسه، تصيح أبنته القصيدة... أبي.. أبي.. تنفض الطين عن جسده، يتشم لها، أي بنيتي "أشعلت معجزتي فحاصروني حاصروني" يعود لبيته الطليني منهكاً، هذه التعب، تأتي الوردة القابضة في أس القلب المحتاج، تمانقه ، يتشم عطرها فتنداح دوائر التعب، ويحس بنفسه خفيفاً وندياً كزنبقة برية في فجر يوم ربيعي، يأخذها إليه، يتمدد رعبه في حبقها، تتلاشى دوائر الخوف المحلق، ولا يتبقى سوى عبقها السكران في كل الأرجاء...

وأحس عبيرك في نفسي"

ينهد يندندن كالجرس

ووليمة جسمك يا واهما

ما أشهاها"

يتلاشى العطر مع آخر الأهات ولا يتبقى سوى ذلك الخدر اللذني ، ينام كطفل صغير فيما تسفل الوردة نحو حديقته، تهاجمه الرؤى في النوم، ترهص الشموع على الطرقات، ثم تصهر مشكلة تماثيل من حجر يميدها الموتى الأحياء، تتحول الرؤى كوابيس تطارده، يصح مرعوباً فإذا به تحت الهجير، وحيداً ، مشرداً ، تطارده غلمان القبيلة، يقذفونه بالحجارة صارخين يا كذاب... يا كذاب.. يهرب منهم، ويسير دامي القدمين في درب الشوك.. يهبط الليل وصوت عواء الذئاب أنهسه الوحيد، تأتيه الرؤيا:

"في البدء كان الهباء

لم تكن الأرض جسداً كانت جرحاً

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة"

سأهاجر... لن أقيم بينكم، وحدي سأبني مملكتي، وستبني كل ورود الحقل، وحقلي أرقام تتساقط كأشعة الشمس في الأزرق المترامي، وهج سينير الدرب لبراعم السنة القادمة، ما أنا سوى بلاني ذاك الحقل فما همني شوك الطريق.

قراءة في سيرة : أشواق درعية لمحمد العمري

يقترن اسم د. محمد العمري عادة، بنوع محدد من الكتابة الأدبية يتخذ من تحليل الخطاب البلاغي موضوعه المركزي والرئيسي، سواء أكان هذا الخطاب شعراً أم كان خطابة سياسية كلاسيكية المنحى أو حديثة التمييز والتأثير. غير أن إصداره الأخير الموسوم بـ "أشواق درعية، العودة إلى الحارة" (♦♦)، خلق انزياحاً حقيقياً ضمن صرح البناء المعرفي الذي راكمه هذا الاسم الأكاديمي الرصين وطنياً وعربياً، بفتح قوة ضوء فريدة (ولا نتمنى أن تبقى وحيدة!) في لائحة الإنشغالات والاهتمامات النظرية والتحليلية، تثير بعض الجوانب الخفية والسرية من شخصية الباحث المسكون، منذ ما يروى عن عقدين من الزمن، بهم الكشف في أساليب الخطاب الأدبي والسياسي، عن تقنيات واستراتيجيات التأثير والتعبير في المحاور / المناورة البلاغية.

٢

تعلن الكتابة الأدبية في "أشواق درعية" ومنذ الصفحة الأولى للكتاب، عن انتمائها إلى جنس السيرة بصيغة غير معرفة، فيها الكثير من الالتباس والإيهام. فهل هي سيرة لذات أم للغير (بما فيها ذلك البطل الشعبي الأسطوري الباهر والمبارك مماً)؟ أم سيرة لمكان ظل حياً موشوماً موسوماً في الذاكرة "الحارة"؟ لا شيء يتجسّد ويمنّنا على تعيين تلقيننا الأول، غير الإبهام في هذا الماء الدرعوي الذي مات كثر كبير في الجغرافيا، لنينمض يوماً عميق أنور بعيد الضفاف والحواف، في هذا النص / السيرة. إن مواجهة القراءة المباشرة وحدها هي ما يفيدنا في اعتبار أن "الأشواق درعية" ليست سيرة ذاتية مثلاً هو معروف، ولا سيرة غريبة مثلاً هو متداول ومألوف، كما أنها كذلك ليست سيرة شعبية فيها بطولات وذكر للخورق في قالب ساحر وأسر (رغم وجود ما يحيل على ذلك في النص ولو بنزق قليل).

إنها "سيرة" مكان بقدر ما هي سيرة إنسان عانى ويماني من قهر التبدل وسحق الزمان. فنحن إذ نرحل بين صفحاتها التي تربو عن المائتين، سرعان ما نكتشف أنها كتابة تتخلل من رحم الذاتي والفيري وبعض عناصر السيرة الشعبية (مغامرات عبد الرحمان زوج المرأة الأمازيغية الطيبة الذي تحدى فيضان النهار، شجاعة امرأة في الانتقام من الطاغية بنشيعة، حكاية الفتاك بنمولود صاحب السيوف)، في قالب يجمع بين أنوات ومصاصات عديدة ومتعددة، تتصهر جميعها في هذه الـ "نحن" المتكررة في المحكي، والتي اختار المارد أن يلحّم بها السدى الرابط بين وقائع حياته الطفولية الخاصة

د. محمد العمري

أشواق درعية العودة إلى الحارة



سيرة

الطفولية الأولى كطريق للوصول إليها.

٣

تهض الكتابة في سيرة : "أشواق درعية" إذن، على أنقاض الانتثار والموت : انتشار المكان الذي كان، وموت الأحبة والخلان. إنها كتابة تختار استراتيجية القصيدة الطولية أكثر مما يشغلها وضع الانتماء إلى محكي يحاكي النسج على منوال شهرزاد، البطلة المدنية الماكرة التي ظلت للنيل طويلة، تناور جبروت السلطان وتناهض حتمية الموت بتأجيل إلى ما بعد الليلة الواحدة بعد الألف، حتى أنها حينما سكنت بالمرّة، ولدت حكاية الحكايات التي انتصرت للحياة. إلا أن حكاية الأشواق الدرعية خرجت كالنهر الذي تحتفي به وتهجو كذلك، من الصحراء وليس من المدينة. الصحراء التي ارتبطت في مقام التلقي العربي الأول، بالشعر والقصيد والطلال كجواز. لقد كان الشاعر في القديم مسكوناً بها جس العود إلى "الحارة" (وهو العنوان الفرعي لهذا المؤلف / السيرة)، لمعد الاتصال من جديد مع المكان والإنسان في رحلة يسميها طقس الأسى والتفجع والمكان، بعد أن انفلت كل شيء وضاع جزام تدخل سلطة الدهر القاهرة.

وإذا كان شاعر القصيدة الطولية يعود إلى الديار بعد أن يكون الدهر وإبدالاته الاستعمارية السالبة : الغياب، الزوال، الفناء، الرحيل، المحو قد فكت بالأحبة والمنازل وغير معالمها، باحثاً في الآثار والدمن الماراية المتروكة للشمس والريح وتقليات الليل والنهار، عن ذكرى زمن طاعن/ ضائع يستحب سقيا خاصة من المأقي الدامعة، حتى تهبت ذكرى الحبيب دافقة ودافئة حري من بين ثوب الذاكرة ؛ فلأننا في سيرة الأستاذ محمد العمري نجد نفس الاستراتيجية متحمكة في الكتابة، ذلك أن الكتابة عنده صودية تذكيرية، تقف على

الأطلال والخرائب التي كانت تغمرها هي ما قبل، حياة وأُس ودفع. إنها كتابة تنوق إلى الاتصال بعد لحظات كبرى من الانفصال، لكن تبدل الأزمنة وما استمتع به من تغير في مصائر الكائنات والأمكة، لم يساهم في تحقيق رغبة المؤلف الأثيرة، لذلك اكتفى باتصال يمر عبر وسيط الذكرى، والذكرى تجرية في الألم والمعاناة. يقول الكاتب / السارد (في ص ١٥ / ١٦) : " .. تهت خمسة عقود، وما أنا أعود إليك أستحم بذكرالك. رفضت مثلك الموت البطيء، ورفضت الموت بالتقسيم (...). وفقت.. على شط البحيرة (التي أغرقت الحارة) مرة أخرى.. (تساعت) ماذا ترى اليوم في هذا المكان؟ خرائب في الأعالي، بقايا حيطان...".

٤

ينطلق الكاتب في رحلة التذكّر التي توجّهها الأشواق ويحركها دفق الحنين من لحظة الحاضر، التي هي زمن الفقد والبُرم والتشرد، بعدما ضاعت فجأة آثار الحارة، وانسحبت الحياة التي كانت وقد طوتها مياه سد المنصور الذهبي، ليفترق القوم ويتفرقوا على مقابر أو مداشر ومحاشر هي أقرب إلى المخيمات منها إلى حارة للسكن، لا تموض بالرة جنة عدن التي انقذت وانعدمت إلا في الذاكرة. يقول الكاتب / السارد (في ص ١١):

" الحارة التي تلملت الآن في الأعماق، هانتشرت على ما يأتي من أوراق وصفحات، قرية صغيرة... خرجت يوماً كمروس من مياه درعة، نشرت لحافها الخضراء تتشّفت تحت أشعة سماء صافية... إلى أن ضجعت حولها الأليات الحديدية، وعكر الديناميت نومها، فعدادت إلى عمق المنصور الذهبي... (حينئذ) اكتشفت أننا صرنا، بالخروج منها، مصدر رقم من الأرقام ضمن تجمع حربي... حُشر (فيه) الناس) عشوائياً... كما يُحشر ضحايا حرب، أو كارثة طليعية " ؛ ثم يستدرك مضيفاً إلى ما سبق في ص ١٧ / ١٨) : " كانت الحارة قد انهجست في الأعماق سنوات قبل ذلك، يوم ماتت أمي مطلع التسعينات. سممتها تسائلي في يقظتي ومنامي، في نكوصي وإقدامي واشتغال أحلامي : أين أنت ؟ أين ما بيننا ؟ أين ماء الوادي ؟ أين اليلج ؟ أين الحليب ؟ أين صفير رياح الجبلي ؟ أين سمر الليالي ؟ أين قماء الحُمْلان ؟ أين المراجين ؟ أين صراخك، أين غناؤك، أين المنوال ؟ أين الزهرة وفاطمة، أين عيشة وأمنية؟ أهضمت وجي بين كفي، وانصرفت".

بعد هذا التقديم العام الذي استهدف منه الكاتب تعليق فعل الكتابة السيرية وتأطير رحلة السرد، عبر التعريف السريع بماضي الحارة ومآلها التراجيدي باعتبارها مدار الأشواق ومركز الحنين، يدعونا إلى ما يسميه (في ص: ١٨) بـ " أول الحكاية، أول سطر "، مستحثاً إيانا لبدا الرحلة عبر أزمنة الاستلاء والارتواء التي تقيض من خزان الذاكرة بـ"كنايات ريانة".

وإذ نرحل مع الكاتب / السارد بين ريوغ الطفولة وديار الاستيهامات الحلمية البريئة، صاعدين هابطين عبر التواء

الأزمنة الودية التي ظلت، من خلال الاتصال البدائي الأول بين الإنسان والمكان والحيوان، تتفتح شيئاً فشيئاً على تقلبات الأيام واختراق الآخر، إلى أن انفتح فجأة باب الخروج واشتد المزم على الرحيل باتجاه ريوغ أخرى أوسع ريفاً وعلماً وإمكانية عيش مما توفره الحارة ؛ فإننا نرحل مع سير شتى وحيوات عدة، يتقاطع فيها مصير الباتي مع الفيري، ويتلاقح على أرضها التاريخي بالتخيّل، و يمتزج بين سطورها موقف الجد والرصانة بمواقف الهزل والسخرية السوداء.

إنها إذن، سيرة الأنا والجمع، الطفولة والكهولة، المكان والزمان، الإنسان والحيوان. فما أن نعبّر بوابة الريوغ والديار، حتى نتلفظنا بـ"بوابة الأزمنة وتقلبات الأيام، لتقضي بنا إلى بوابة الفصل والوصل بين الحيوان والإنسان، لنمر على بوابة الخروج الأول، باتجاه أهل العزم من علماء

سوس في كل من التالوين وتارودانت.

فبعد أن يشرع النص في استرجاع ذكرى الحارة حارةٌ وبليّة في الذاكرة، نجدّه يدعونا لنعيش أطياف طفولة عامة ومعممة إلى المكان والزمان والإنسان. وإذا كانت الحارة في التاريخ معبراً نحو مراكز وفاس والسودان (والكاتب نفسه يحصر على موقعها جغرافياً في ص: ١٢) باستحضار هذه المراكز التاريخية المشهورة، فهي الآن في النص / السيرة معبر كذلك، باتجاه زوايا وخبايا مستفورة ومحفوظة في الذاكرة، ظلت الطفولة ترويهما بنسج وماء، إلى أن استرجعها الكاتب / السارد وحجّرها بعماد الأشواق، فطلعت علينا بصيغة الجمع الذي بعد ما كان جماعة موصولة بالرحم والدم والمخير المشترك، صار الجمع مفرداً منشوراً متناثراً على أزمنة وأمكنة شتى.

لقد كانت الحارة موطن الانسجام التام والعام بين الإنسان والحيوان، في سائر الأوقات والأزمان. إن زمن الحارة دائري ومنغلق على الناس والكائنات والأشياء. ليس فيه خلل ولا تناقض. إنه زمن الملحمة الحقيقي بحسب تصنيف جورج لوكاش، حيث يمسود تطابق الذات بشكل كلي ومطلق مع محيطها، ولا مجال هناك لأي تناقض أو تناقض بين الخارج والداخل. كل شيء متطابق ومتلائم، بحيث يصبح الداخل امتداداً للخارج وكذلك العكس " ؛ في الشتاء تلبسنا الجدران ليلاً، وتبهّر أعيننا انكسارات الأشعة بعكسها الرّذاذ... منازلنا حية كالأقدام والأصابع ؛ نجف وتشتق. منازلنا جلود فوق جلودنا ؛ خطوطنا الدشاعية الأولى... (ص ٢٢ / ٣١). إن هذا التماهي وهذا التطابق لن يخل من الداخل أبداً، رغم النشاط الذي يشكله الخلاف بين بعض الأسر والمائلات (بنشيجة وأيت بنشهاب، مثلاً) والتي تستمد غلبتها وتميزها من ظلال العلاقة الملتصقة فيما بين جدل الصبية والمخزن في المنطقة.

إن الاختلال لا يأتي إلا من خارج الدائرة الملتقة، ويكون حيناً على هيئة بشر (يهود ونصارى)، وأحياناً على شكل صخب وضجيج يغوش على الوادعة والسكينة والهدوء، وهما ما تتسبب فيه الأليات التي ما انفكت تخترق المكان، ساحقة

الحصني والحجر، ومعهما المعاداة الموروثة بين البشر. إنه إما ذلك الاختراق الذي يشدنه المرابي إلياهو من خلال عبوره في أوقات محددة وحاسمة : إذ تكاد لا تراه حين " يأتي وقت الشدة وحيداً يوزع حقة من النقود لا تقيض عن راحته، وعند الحصاد وجمع اللوز وغيره من الفلل يأتي هو وحماره، وعلى ظهره عدة أكياس إضافية. يجده المستدين كخياله حيثما حل وارتحل " (ص ٢٢) : أو ذلك الاختراق الذي يتم بواسطة الهشامة / الفول التي كان لها على الحارة وفي نفوس المساكين، وقع الصدمة والرجة المفاجئة والموجة، لأنها ستؤدي إلى خلطة النظام التقليدي العام، وستقرض قيماً وتمثلات أخرى جديدة تقضي على زمن الملحة الأولى، لتحل محله زمن التناقض والتناوب والتأخر والتأخر ذات الطابع الإشكالي بامتياز. ومن الشيق إثبات أن ذلك الاختراق يتم برهمل زمن الحداثة العنيفة باسم آخر غير

مألف ضمن الجماعة المغلفة والمنغلقة على نفسها، ذلك هو أنطون النصراني رديف إلياهو المرابي. يقول الكاتب / السارد (في ص : ٥٠) " كان اسم أنطون ذلك الفرنسي البدين مرادفاً لكل ذلك الحديد الذي مهد طريق السيارات نحو القرية، انطلاقاً من الطريق بين ورزازات وسكورة "، ويضيف (في ص: ٥١) " لقد كان لنزول آليات جبارة تغير معالم القرية، وتتجاسر على المقدمات، ما يشبه المفاجأة التي كانت للمدافع وهي تحصد الفرسان البواسل من بعيد، وبايديهم السيوف والبنادق إن لم تكن المناجل الموقوفة ".

بزمن الاختراق العنيف ستعرف الحارة وأهلها مصيراً إشكالياً، يبدأ بالتخلي عن عادات ورموز قديمة (استبدال اللباس الموروث ومقايسة السلع عند الحاجة بالدجاج والتمر وغيرهما، بالبذلة الزرقاء والتعامل بالقطع أو الأوراق النقدية)، وخلقة أنظمة اقتصادية واجتماعية يتوارثها السلف عن الخلف منذ عهود قديمة (سيمجل العمل في المناجم المجاورة بانكسار ثائية " مول الشّي " والخماس، أو العيد والسيد)، والتسريع بتعميم وشيوع ظواهر جديدة ستهدد الرسوخ في المكان والتشبيط بالأرض قبل أن يعثوها ماء السد (الهجرة إلى فضالة / الحمديد، وظهور المدرسة العصرية المنظمة، ومعها الهجرات الدراسية).

٥
إن سيرة محمد العمري " أشواق درعية " ليست هي شقها الأول سيرة ذات فردية خالصة، بقدر ما هي سيرة قبيلة (ولم لا تكون سيرة وطن ككل ١٩) عاشت منفصلة على نفسها خارج أزمنة الحداثة، فلما انتبهت وجدت ذاتها تستيقظ على الصخب والغف الشاملين (أنظر الباب ٢ و ٣ و ٤). ولا يرتفع الذاتي في سيرة الأشواق إلا برحلة الخروج وتلاوودات. لكن رحلة الخروج العلمية لم تكن هي أول رحلة في النص، إذ سبقتها في زمن الاعترا ب والإبتعاد رحلة سابقة هي التي أسست للرحلة الثانية وأطرتها. إنها تختصر

حكاية الطرد / الانطراد الذي تحقق في الزمن الأول البشري، لما تجسراً آدم على المحطوط وارتكب الخطيئة الأولى. نفس الاستمارة تجدها في سيرة الكاتب / السارد نحو المعرفة والتعلم. وكان مساره المعرفي كان عليه أن يمر أولاً عبر المحطوط ليعرض نفسه لنضرب رب الأسرة (مثلاً) عرض آدم نفسه لنضرب الرب ١)، فيخرج إلى الدنيا الوسيعة الفسيحة المألى بالألم والتعب، كي يجرب أن يعرف ويتعلم وحده وبمفرده. يقول الكاتب / السارد بصيغة متعجلة ومحتشمة متذكراً ما حدث (في ص ١٢٧ / ١٢٨) : " صحيح ما كان هناك بأمر، كل ما في الأمر أنني اكتشفت وفي وقت مبكر، وبمكر جداً، أن للأجساد لغة أخرى، لغة لا يتحدث عنها الناس.. ولكن صفة واحدة لتجاوز الفموض كانت كافية لرفع جدار الصمت والقطيعة عالياً، في بيئة صعبة.. متكئة.. أكملت ما تبقى من

ليلتي في الجامع، ثم ليلة أخرى وثالثة ورابعة.. (بل أكثر من أسبوع، إلى أن تم الحسم بأن الأمر ما عادت فيه) رجعة إذن، (إذ لا بد من الهروب من هذه الأرض.. لا بد من الخروج من الحارة". وكان رحلة المعرفة والتعلم أهلها لمنة، وثمنها الخروج الاضطرابي من جنة عدن. لذلك تفرج السيرة بعد هذه الواقعة التي كسرت " جدار الصمت " وفضحت المكبوت والمكتوم اللذين يستأثر بهما الكبار وحدهم، على عوالم الأصوات والأسماء الصاخبة والمدهشة في دنيا المعرفة والخبرة، فهذا من سنة ١٩٥٩ وهي سنة الالتحاق بالمدرسة، مروراً بملحة المعهد في التالوين سنة ١٩٦١، والورود على تارودانت عام ١٩٦٢، ثم الكالوريا بمراكش سنة ١٩٦٨. في هذا القسم من السيرة تتم الإشادة بالذات في نضالها وأسماتها من أجل الحق في المعرفة والتعلم، مع الوفاء بالجميل لأسماء أعلام عبرت الذاكرة بدمها وسمتها ووشمتها بحضور نابض (عمر الماحلي، والحاج عابد، وسعيد وجاج، والأستاذ مسعود الفلسطيني).

٦
وبالجملة، فإن سيرة " الأشواق الدرية " هي سيرة مكان بقدر ما هي سيرة زمان وحيوان وإنسان. إنها كتابة تتخلق من رحم الذاتي لتستحضر الفيري، تهتم بالمكان لتتهم الزمان، تمدح الهامش لتهجو المركز. إنها كتابة بضمير الجمع، وتوظف الاستمارة الطللية لتجري ليس تجربة السؤال عن المكان وحده، بقدر ما يهمها مسألة الزمن ذاته، أي محاكمة الشرط الذي ساهم في تبديل وتغيير معالم المكان والقضاء على الحق في وجود الإنسان في اختلافه وتميزه، إنها إذن مسألة لزمن الحداثة الذي لا يقي ولا يذر. (♦) نص المداخلة التي ساهمنا بها في حفل توقيع سيرة المؤلف في مكاتب ابن خلدون بمساهمة جمعية " أصدقاء الكاتب " بتاريخ : ٢٠٠٥/٢/٢٢. (♦♦) أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

تمثال ٢

تلك حكاية حقيقية.

تمثال مصنوع من الحجر الأسود مضت على وقوفه هنا ألف سنة. أعاده الأثاريون والثقة والرواة ونقلوا الحديث إلى الشاعر العباسي أبو نواس. التمثال يرفع كأساً مجوفة، وشرطي قلبه غليظ يحرس الشاعر من مخيلة الصعاليك.

الليلة نام الشرطي فتسلك الصعاليك دكة التمثال ومالوا مراراً كاس أبي نواس بلذيق العرق. وفي ليلة مقمرة تالية حاول المريدون الكرة ثانية لكن لعبتهم الليلة لم تتم.

لقد سكر التمثال وترجل عن عرشه وهو الآن متوج بالألق وبالشعر في واحدة من حانات بغداد.

جدة

نزع من ذاكرته حشداً من حكايات الانس والجن والسحر التي أملتها عليه جدته في ليلتي الشتاء الباردات وليالي الصيف فوق سطح الدار.

قام متباطئاً زجاجة العرق حاملاً كرسيه الصفيح إلى مقبرة أطفال مجاورة كان سياجها الخلفي قد انثلم على جسد شبح.

على سياج قبر عتيق، عب الولد نصف الزجاجة في جوفه اليباب وإن هي غير رشفة سميكة حتى تفتحت أمامه أبواب القبور وحلقت في سموات المدفن الشاسع طيور جنة بيض وحممر وصفر وزرق وملونات.

أفراح ومسررات

أنا مقسط الفرح وخائق المسرات. أنقطها في أفواء السكارى بالعدل

ويطيب الخاطر.

في الليلة التي أغيب فيها عن الخمارة، يموت عشرة من القهر، وتلتف أكباد سبعة، وتتسخم وجوه ستة. أنا بائع الكلام المستجاب والتمائم والأحجيات والأدعية.

حلقتي لا تنفرط وصحابي لا يحزنون، أميهم ما يشاؤون بلمحة عين، وأسيل الذهب تحت أحنيتهم المتقويات.

انخطف وأنشده وأنذهل واتسامى فأقول للأمر صر فيصير.

موزع المسرات والعطايا والرحمات لم يحضر الليلة.

ثمة عويل في الحانة ونباح ومواء.

ثلاثية ثانية

هجر الحانة من فرط اللفو والضجيج وشجعة المال وعاد إلى سقيفته المعلقة فوق سفح جبل.

مياهه من نبع لا ينضب ومزته حاضرة من شجيرات التين والليمون واللوز وعريشة العنب القطوفها دانية.

جلامه قطط مبقعات بالأسود وبالأبيض وبالحني. البلابل وحدها تسكر معه فهي تنقر التين صباحاً وتؤوب إليه ظهراً لتجده خمرأ طيباً يفتح الشهوية ويطلق الفناء.

لم تعد لنيه رغبة لاستيطان حانة. ثلاثية مدهشة تعزف لحن السلام والطمأنينة.



هو وثلاث قطط، يشمرنه على الدوام بأدمية مخزية وجوقة من بلابل وشحارير ملونات تنقر التين والعنب وتسكر وتغني.

كهف

حدث أن نام ولم يصح. ذبابات شرهات يحمن فوق وجهه ويشفطن رحيقا من فمه.

حدث أن نام في كهفه المنحوت ولم يستيقظ.

حدث أن فرّ من غيبته الكبرى. حدث أن شعر بحاجة إلى كأس. حدث أن رفض البقال دراهمه القديمات.

حدث أنه لا يدري كم لبث في الكهف سنة أم مائة. حدث أن آب إلى كهفه ونام، لكن الشمس لم تبزغ ثانية.

مقدمة

تمني الفعالية النقدية في هذه المساهمة ذلك الشطر من النقد الأدبي المبتدئ في الصحافة، والذي يطوي على المقالة النقدية، مما قد يكون مراجعات أو تعقيبات أو محاورات في قضايا الأدب والنقد أو معارك نقدية. ومن ذلك ما يكتبه النقاد أو الأدباء أو المثقفون والقراء بعمامة. ومن ذلك ما قد يجمع من بعد في كتاب، أو قد يكون في أصله شطراً من كتاب، وإذا كان بعضهم يؤثر القول بالنقد الصحفي بدلاً من الفعالية النقدية، وصفاً أو تسفيلاً، فتمة من يعلي من شأن هذا النقد، كما فعل ستانلي هايم في قوله: «على حد النقد الأدبي من إحدى ناحيتيه، تقع المراجعات، وعلى الناحية الأخرى منه يقع علم الجمال» (١). وإذا ميز هايم بين المراجع والناقد الأدبي والجمالي، يميل إلى التوكيد على أن التمييز بين أولاء إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي لكل منهما، ويشدد على أنه هذه التفرقة ليست صرامة الحدود، فقد يتجاوز كل من هؤلاء مجاله إلى غيره.

وها هو دوموند ويلسون يكتب حول علاقة المراجعات بالنقد من خلال تجربته الشخصية: «لقد كانت خطتي عادةً ولا بأس هنا أن أهوي من هل-أن أجمع بعض الكتب لأراجعها، أو بعض القطع الإخبارية لتوضيح بعض الموضوعات التي كانت تثير اهتمامي آنذاك. وبعد ذلك أجمع المقالات المبعثرة لاستعين بها في كتابة دراسة عامة عن هذه الموضوعات. وأخيراً، أصدر كتاباً يحتوي على عدد من هذه المقالات بعد مراجعتها وتصنيفها» (٢). وفي مصر، ومنذ عام ١٩٧٠، تحدث أحمد كمال زكي

عن (الاتجاه الصحافي في النقد) وعُدّ من سماته افتقار المنهجية أحياناً، والانسجام بالحيوية، وبالذكاء والمثابرة، وبالتحرر، وبالسمة الشخصية (٣). بدايات:

لقد كان للصحافة دور حاسم منذ أواخر القرن التاسع عشر في النهضة العربية الفكرية والأدبية. ومن ذلك ما كان للفعالية النقدية في الدوريات من شأن، مما اهتنته في مصر مجلة (المقتطف: ١٨٧٦، ١٩٥٢) وأسرت إليه مجلة الهلال (١٨٩٢) (٤).

وقد تواصل ذلك في سورية على نحو ما، بريادة مجلة (المقتبس: ١٩٠٦، ١٩١٣) لمحمد كردعلي، ومجلة (الرابطة الأدبية) التي أصدرها خليل مريم بك عام ١٩٢٠، ومجلة المجمع العلمي العربي التي أسسها محمد كردعلي أيضاً عام ١٩٢١، ولا تزال تصدر في دمشق. غير أن الحضور الكبير والتميز للفعالية النقدية في الدوريات السورية كان في مجلة (الحديث: ١٩٣٧، ١٩٥٩) التي أصدرها في حلب سامي الكيالي، وواكبها في سنواتها الأولى في دمشق مجلتا (النقاد) و(الطليلة).

في تلك الفترة كان النقد الأدبي يتوزع بين النقد اللغوي والنقد البياني المؤسس في التراث النقدي، مما أخذ به المحافظون، وبين نقد طريف يتلمس فيه المجددون الخروج من الإهاب البلاغي التقليد، ومنهم قسطنطين الحمصني ومحمد كردعلي وأحمد شاذلي الكرمي. وإذا كان على المرء هنا أن يشدد على التفاعل الخصيب مع ما جاء به إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد (الديوان) وطه حسين (الشعر الجاهلي) وميخائيل نعيمة (الغريال)،

فما ينبغي التشديد عليه أيضاً هو ندرة الكتب النقدية في سورية طوال النصف الأول من القرن العشرين، وتواضعها، وبالتالي، ينبغي التشديد على أهمية الفعالية النقدية في الدوريات. لكن هذه الأهمية لن تتأكد إلا في النصف الرابع والخامس من القرن الماضي، وهذا ما يشير إليه تحديد هذه المساهمة بما بين الاستقلال والوحدة السورية المصرية التي قامت عام ١٩٥٨، وجاءت بتأميم الصحافة، ثم كان ما كان خلال العقود الأربعة الماضية فزحت الفعالية النقدية تحت وطأة الطابع الرسمي الطاغى للدوريات، وما يتصل به من الحدود الدائرية لحرية التعبير والتوزيع والمكافآت الكتاب، فضلاً عما طرأ وتفاقم من وطأة الاستعلاء النقدي والبطانة النقدية والجهل والاستسهال وفقدان التقاليد الإدارية والحوارية شبه الموضوعية. وبالمطبع، لم يأت ذلك رغبة واحدة. فقد شهدت السبعينيات نشاطاً ملحوظاً للفعالية النقدية (٥)، ثم توالى الانحسار.

إن الأهمية التي بينت للفعالية النقدية، وما بلغنا اليوم من هذا الانحسار، هما الدافع إلى هذه المساهمة التي يؤمل أن تذكر، لكي تتفع الذكرى، تبديداً للتمتعة عن فترة مهمة من الحياة الأدبية. والنقدية السورية، وتحفيزاً على الخروج إلى أفق أرحب وأرى.

الفعالية النقدية في الأربعينيات:

حملت أربعينيات القرن العشرين من أمعها القريب في سورية أصداء هامة، وإن تركزت قد خفتت تحت وطأة الحرب العالمية الثانية. وحسبي أن أذكر من تلك الأصداء بما كتب عام ١٩٣٠ سامي

الكيايالي (١٨٩٨ - ١٩٧١) تحت عنوان (الأقصوصة في الأدب العربي) (٦) وبما كتب في الوقت نفسه منير العجلاني في الروائي، ناهياً أن تكون وظيفته الدعوة إلى الفضيلة، ومعرّفاً به على أنه "شاعر ورسام وفيلسوف وعلم سياسي وجندي ما شابت الرواية. بل ما شابت الحياة من ضروب المعرفة" (٧).

في الأربعينيات تتركز الفعالية النقدية في نقد الوضع الأدبي، ومن ذلك، كما من سواء، ما ستكون الدوريات اللبنانية، وأحياناً الفلسطينية والمصرية، منبراً له.

أما في سورية فقد أصدرت مجلة (العلمان) ملفاً كان ينوي عبد الغني المطري إصداره في مجلة (الصباح) عن أحمد شاکر الكرمي، وفي الملف دراسة لخليل الهنداوي ودراسة لتسليم الاختيار شدد فيها على أن عدم وجود رأي عام أدبي قد حطم الأدب التقدمي أحمد شاکر الكرمي (٨).

وكتب محمود الزعيم في مجلة (النواير) التي كانت تصدرها الرابطة الثقافية في حمص، ناعاً الأدب السائد الذي خلفته الحرب بالأدب المريض، ونفى الزعيم على الأدباء أن يتحول أدهم إلى تجارة (٩)، وفي مجلة (أصداء) ذهب ناجي مشوح أيد، إذ حمل النقد ما سماه بجريمة التسمم الأدبي، وحمل فحاجة الأدب وهزله ونفيمته مسئولية إنتاج نقد رخيص (١٠)، وإذا كان آخرون سيعززون هذا الخطاب، فمنهم من سيبشر بالبدل كما في دعوة نسيم الاختيار إلى (الأدب التقدمي) (١١) أو في دعوة أسعد محفل إلى (الأدب الرمزي) (١٢) أو في دعوة محمد حجاج حسين إلى (الأدب التوجيهي) (١٣).

وإلى نقد الوضع الأدبي، تركزت الفعالية النقدية أيضاً في المعارك النقدية، كذلك التي قامت حول كتاب جميل سلطان (فن القصة والمقامة - ١٩٤٢)، وكانت مجلة (أصداء) مسرحاً لها. وقد كانت هذه المجلة أيضاً مسرحاً لمعركة نقدية أكبر حدة، تعلق بتديوان

لقد كان للصحافة دور حاسم منذ أواخر القرن التاسع عشر في النهضة الفكرية والأدبية

نزار قباني الأول (قالت لي السمراء)، وفي معركة أخرى كانت مجلة (أنوار) مسرحاً لها، كتب أبو النور (اسم مستعار) سلسلة من المقالات ردت اتهامات اسماعيل مظهر الشهيرة لطله حسين بالعمالة للصهيونية، وسمت مجلة (الكاتب المصري) مجلة (يهو طوما) أي يهود + ط (١٤). وكانت المجلة قد نشرت في بداية المعركة اقتراحاً يحمل توقيع (جماعة من الكتاب) بلا أسماء، يطالب بمنع دخول مؤلفات طه حسين إلى البلاد، بسبب مشايعته للفرنسيين.

أما المراجعات، فقد خصصت لها مجلة (البقعة العربية) باباً تحت عنوان (نور النقد الأدبي) وكان من كتابه المداومين عبد الغني المطري وزهير ميرزا ويوسف شقرا ورشيد اللوحي، كما خصصت مجلة (الجمع العلمي العربي) باباً لمرض الكتب وآخر للمناقشة، ومن كتابهما شفيق جبيري ومنير العجلاني وعبد القادر المغربي وجميل صليبا الذي كتب عام ١٩٤٨ ما بين المراجعة والدراسة لديوان عمر أبي ريشة، ولديوان عمر النص (كأننا لثأيم)، ولديوان زهير ميرزا (كافر).

الفعالية النقدية في الخمسينيات:

في الطريق إلى العقد التالي، من المهم أن نشير إلى ما كان للمثاقفة من أصداء، منها ما تبدي في دعوة ابن ذريل (عدنان الذهبي) إلى الرمزية، والتي ستواصل في الخمسينيات، وكان من عرضوا لها أيضاً نسيم الاختيار (١٥) وعبد الله عبد الدائم صاحب الدعوة إلى (الأدب الجديد) التي أكدت أن الروح القومية يجب أن تنكي الأدب كي ينقد الأمة من موتاتها المسيطر (١٦). ومن أصداء

المثاقفة أيضاً ما عبرت عنه كتابه محمد روجي فيصل) عما بين الأدب العربي والفرنسي (١٧) منذ بدايات الأربعينيات. وفي هذا السياق سيتوالى الصدى الماركسي كلما اقتربنا من الخمسينيات وتوغلنا فيها، حيث سيبدأ الصدى الوجودي.

إن أصداء المثاقفة، وما ترجع في تلك المرحلة مبكراً من دعوة أنطون سعادة إلى (أدب الحياة) وإلى الالتزام (١٨)، وما تلا من الدعوة الماركسية إلى الالتزام، ومن ترجمة الأدب السوفيتي، وما تواتر من تشكيل روابط الكتاب وجمعياتهم، إن كل ذلك قد حفز الفعالية النقدية في الدوريات وأغناها وصقلها. وهذا ما يتبين منذ البداية، فبقا كان من هذه الفعالية من نقد الوضع الأدبي، ومنه ما كتبت وداد سكاكيني ضد الأدب المكتشف (١٩) وكذلك ما جاء في سلسلة المقالات التي نشرتها مجلة (النقاد) منذ نهاية ١٩٥١ تحت عنوان (أصداء على الحياة الأدبية في سورية)، ومنها ما كتب حنا مينه من أن (البرج العاجي) قد ظهر في سورية منذ منتصف الثلاثينيات، بينما ظهر عقب الحرب العالمية الثانية الشباب المنادون بالأدب النقي العميق، وهؤلاء يفتقدون إلى الثقافة (٢٠).

بعد حين كتب جلال فاروق الشريف عن خطر غيابة النقد الأدبي على الناشئين وعلى المنتجين عموماً (٢١). وكتب ممدوح السكاف محملاً النقد مسئولية الأزمة الأدبية (٢٢)، وربط بين النزق والعصية وبين التمرد على القافية في الشعر الجديد، وحمل على بعض ما رآه من هذا الشعر غامضاً (٢٣). كما كتب شوقي بغداد (٢٤) يرد على حملة محي الدين صبيحي على الاتجاه الماركسي... ولها ينفي الوقوف عند الفعالية النقدية لرابطة الكتاب السوريين التي عقدت مؤتمرًا تمهيدياً في أول آب ١٩٥٤، من أجل تحويلها إلى رابطة الكتاب العرب في الشهر التالي. ففي التمهيد لتحويل، وأثناء مؤتمر التحول، بحثت فنية النقد الأدبي في الصحف والمجلات، ونقد

في الفترة موضوع الدراسة كان النقد الأدبي يتوزع بين النقد اللغوي والنقد البياني المؤسس في التراث النقدي مما أخذ به المحافظون وبين نقد طريف يتلمس فيه المجد دون الخروج من الأهاب البلاغي التليد

التعريف بالأدب الاشتراكية بخاصة، والفكرية بعامة. وكان كثير الحضور في المسابقات القصصية. ومن إنتاجه الغزير والمتميز ما عارض به قول طه حسين بروكود الأدب في العالم (٢١)، وما كتبه عن ديوان بدیع حقي (سحر) (٢٢)، وعن الكاتب والأسلوب (٣٣)، وعن الصورة والأسطورة (٢٤) في الأدب العربي (٢٥)، وعن أزمة القصة الحديثة (٣٦). وقد بدأ منير سليمان في جل ما كتب موضوعول الأسباب بقوة مع الأدب والنقد في الغرب، ومع ما عاصر من الإنتاج الأدبي والنقدي السوري والعربي، ومع التراث الأدبي. لكن الحساسة تكررت بعد المجلاني، إذ تحول منير سليمان إلى الفنون، وبخاصة الرسم، قبل أن يصمت ويلفه الصمت.

خاتمة:

على الرغم من وفرة المؤلفين، فقد كانت الدولة النقدية من الكتب محدودة خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. وأصعب الكتب جميعاً، وعلى اختلاف أجيالها، وتوجهاتهم، وعلى تفاوت ما ألفوا، كانوا في اللغة من الفعالية النقدية، مثلما كانت كتبهم أيضاً. وفي صدارة أولها يأتي شاكر مصطفى ونزيه الحكيم وجميل سلطان ومحيي الدين صبيحي وشعادة الخوري وعمر أبو قوس ونديم المرعشي وأحمد الطرابلسي وعبد النافع طليعات وسامي الكيالي وزهير ميرزا وشفيق جبري ومعمرف مصطفى زريق وجميل صليبا وجودة الركابي... ولمه لا يخفى أن لا مندوحة أمام من يتشدد النقد الأدبي في سورية خلال الفترة المعنية هنا، من أن يعود إلى الدوريات المحتجبة والتأهية في بداية الوثائق الرسمية والشخصية، وهذا ما يضاعف المكابدة ويؤثر في البحث، وقد عرفه كل ذلك عندما وضعت كتابي (النقد الأدبي في سورية) (٢٧)، كما عرفه

(آل) (٢٧) وما كتب سعيد حورانية عن مجموعة عبد السلام المجيلي القصصية (ساعة الملازم) (٢٨) وما كتبه نبيه عاقل عن مجموعة حميد كيالي القصصية (مع الفلم) (٢٩). وأخيراً، لا بد من التأكيد على أن الفعالية النقدية لرابطة الكتاب لم تكن وفقاً على أعضائها أو على من هم في القضاء الماركسي أو الشيوعي. وهذا ما يبدو من مساهمات كثيرة، من أمثلتها الناصمة مراجعة يوسف أحمد المحمود لديوان أدونيس (فالت الأرض) (٣٠).

إلى جانب كل ما تقدم كانت أصوات أخرى توسل الوجودية (جورج طرابيشي ومطاع صفدي) أو تصمد بالخطاب القومي وتميل به يساراً (جودة الركابي). معروف مصطفى زريق. شاكر مصطفى أو تادي بالفن للفن (عدنان بن ذريل) أو تواصل الخطاب القديم لتقوى وبيانياً وبلاغياً، وهذا ما كان حضوره أقوى في المجمع العلمي العربي وفي الجامعة، حيث تميزت بخاصة محاولة شكري فيصل في تهيج النقد. وبلاحظنا أن أصواتاً من الأرمينييات وما قبلها قد خفت أو غادرت الأدب والنقد إلى فضاء السياسة أو سواها. وربما كانت الخسارة الكبرى للنقد جراء ذلك هي صوت منير المجلاني. كما يلاحظ أن عدداً من نقاد وأدباء العقود التالية كانت بداياتهم في الفعالية النقدية للدوريات في الخمسينيات، وأقلهم من أخلص للنقد مثل جورج طرابيشي ومحيي الدين صبيحي، ومنهم من غادر النقد إلى الأدب مثل مطاع صفدي وسعيد حورانية. أما من يبقى أنموذجاً للفعالية النقدية في أبهى تجلياتها فهو منير سليمان الذي وصفه شفيق جبري بأنه ذو ثقافة مختصرة، لم يكتب إلا بعد أن صرف عشرين سنة من المطامة. وقد ساهمت ترجمات وكتابات منير سليمان في

القاء للآثار الأدبية. كما تضمن جدول أعمال المؤتمر قضية الأدب الجديد، وتحديد معنى الجمالية والواقعية فيه، والنقد الأدبي ومهمته في تطوير الأدب وإشراك الجماهير فيه، وموقف الأدباء من التيارات الفكرية، وإحياء التراث العربي. ولم ما تتعن بالواقعية أن يكون التعبير الأكبر عن الفعالية النقدية لرابطة الكتاب السوريين، فرابطة الكتاب العرب، ومن بدايات ذلك ما كتبه هنا عنه حول قصتي حميد كيالي وصميم الشريف من قصص مسابقة مجلة النقاد عام ١٩٥٢، مشيراً إلى الضرر اللاحق بالأدب جراء فقدان النقد الموجه (٢٥). وفي سنة ١٩٥٥ قامت جولة طريفة في معركة الواقعية امتدت من دير الزور إلى دمشق حول قصة لعبد العزيز هلال، وشهدت المعركة الترائق بالوجودية والشيوعية والالتزام والواقعية الجديدة (٣٦).

وفي العام نفسه قامت جولة أخرى وامتدت من بيروت إلى دمشق حول ما كتبه شوقي بغداد عن مشكلة البطل في رواية هنا منه الأولى (المصاييح الزرق). وساهم في الجولة عمر وفائي الذي كتب عن مشكلة البطل في الرواية العربية، و(جحظة) الذي عد كتابة الحوار في الرواية بالعامية نزعة شمولية. وهنا أشير بصدد (جحظة) وما مر من أسماء مستعارة، إلى أن سعيد الجزائري ذكر لي أن من كان يوقع في مجلته (النقاد) باسم (جهينة) هو عادل أبو شنب، ومن كان يوقع باسم (عابر سيل) هو نصر الدين البهجة، وهذا ما أكد لي عادل أبو شنب أيضاً. كما أفادني شوقي بفدادي أنه من كتب مراجعة للمجموعة القصصية الجماعية (درب على قلب) يتوقع (قلب). أما جحظة فقد كان يكتب زاويته (حديث الأسبوع) في مجلة (أخبار الأسبوع).

أما المراجعات وما كانت تستدعيه من قول على قول، فما أكثرها، وللممثل أذكر ما كتب هنا عنه وعلي الجندي وعبد السلام المجلي حول ديوان نديم محمد

حمل " السكاف" النقد مسؤولية الأزمة الأدبية بين الفرق والعصبية وبين التمرد على القافية في الشعر الجديد

قبلي أحمد مطلوب عندما وضع كتابه (النقد الأدبي الحديث في العراق) (٢٨). ومما قدم به لكتابه قوله: "وقد استمدت هذه الدراسة أصولها من المصنف التي كانت مهداً حياً للنقد منذ مطلع هذا القرن". وما هو إدوارد سعيد، يذكر أن أول أشكال ممارسة النقد في الشطر الأخير من القرن العشرين هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية، ويتابع إدوارد سعيد في كتاب (العالم والنص والناقد) (٣٩) أن جهوده لكتابه مقالات هذا الكتاب، ساقته إلى التعامل مع ذلك الشكل من الممارسة النقدية، إضافة إلى أبحاثها الثلاثة الأخرى: التاريخ الأدبي الأكاديمي، التقويم والتأويل، النظرية الأدبية.

ويضيف إدوارد سعيد بالإشارة إلى أواخر القرن العشرين، أن الوضع السائد قد جعل من كل شكل من تلك الأشكال تضييماً، والصحافة الأدبية إذن، ليست منحة إدارة أو مزرعة أو دكاناً أو قناعاً أمنياً أو حزبياً، فلتبين ذلك ونحن نمود إلى ما كانت عليه الفعلية النقدية في الدوريات منذ خمسين أو ستين عاماً، لعنا نستفيد على الأقل ما كان في سبعينيات القرن الماضي، في خطوة لا بد منها من أجل الخروج إلى أفق أرحب وأثري، في النقد والأدب، في الثقافة، في أجناب الحياة جميعاً.

الهوامش

- (١) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٥، ج ١، ص ١٨.
- (٢) المصدر السابق، ص ٨.
- (٣) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٠.
- (٤) يذكر محمد كامل الخطيب أن (المقتطف) هي: أول من خصص باباً للنقد في الصحافة الأدبية العربية الحديثة وهو باب الانتقاد

والتقريط. انظر: محمد كامل الخطيب: تكوين النهضة العربية ١٨٠٠-٢٠٠٠، دار ٢١، دمشق ٢٠٠١. (٥) من تجلياتها البارزة ما قدمه الملحق الثقافي لجريدة الثورة على عهد الشاعر علي سليمان ومحمد عمران، وكذلك ما وثقه كتاب (معارك ثقافية في سورية) إعداد وتقديم: محمد كامل الخطيب، بولي ياسين، نبيل سليمان، دار ابن رشد، ط ١، بيروت ١٩٨٠.

(٦) مجلة الحديث، العدد ٤٣ لعام ١٩٣٠، حلب.

(٧) مجلة الناقد، العدد ١٤ في ٥ / ٩ / ١٩٣٠، نقلاً عن: نظرية الرواية، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠.

(٨) المائلان، العدد ٣، السنة الأولى، دمشق في ٢١ / ٢ / ١٩٤٤.

(٩) النواصير، الجزء ٥٤، كانون الثاني ١٩٤٥، حماة.

(١٠) أصدا، العدد ٢١، دمشق في ٢١ / ٦ / ١٩٤٥.

(١١) مجلة المائلان، العدد ٢٧، دمشق في ١٢ / ١٢ / ١٩٤٤.

(١٢) أصدا، العدد ٢، السنة الأولى.

(١٣) في كتابه: صبقرية الأدب العربي، ١٩٤٤.

(١٤) أنوار، العدد ١٤، دمشق في ١٨ / ١٠ / ١٩٤٥.

(١٥) في أول عدد صدر من مجلة أصدا، دمشق.

(١٦) أصدا، العدد ٧، السنة الأولى، دمشق.

(١٧) مجلة الحديث، العدد ٥، السنة ١٦، أيار ١٩٤٢، حلب.

(١٨) في كتابه: الصراع الفكري في الأدب السوري، دار الفكر، بيروت ١٩٤٨، وهو في الأصل سلسلة

مقالات نشرتها صحيفة (الزوية) عام ١٩٤٢.

(١٩) مجلة الحديث، نيسان ١٩٥٠، حلب.

(٢٠) مجلة النقاد، العدد ١١٢، السنة الثالثة، دمشق في ٢٨ / ١ / ١٩٥٢.

(٢١) مجلة النقاد، العدد ١٢٠، السنة الثالثة، دمشق في ٢٤ / ٣ / ١٩٥٢.

(٢٢) مجلة النقاد، العدد ٢٩٩، السنة الثامنة، دمشق في ١٢ / ١٠ / ١٩٥٧.

(٢٣) مجلة النقاد، العدد ٤٠٥، السنة التاسعة، دمشق في ٩ / ١١ / ١٩٥٧.

(٢٤) مجلة الأحد، العدد ٣٠٢، السنة السابعة.

(٢٥) مجلة النقاد، العدد ١٢٩، السنة الثالثة.

(٢٦) انظر العدد ٣١٩، ٣١٥ من مجلة النقاد.

(٢٧) مجلة النقاد، العدد ١٦٦.

(٢٨) مجلة النقاد، العدد ١٦٩.

(٢٩) مجلة النقاد، العدد ١١٤ في ١١ / ٢ / ١٩٥٢.

(٣٠) مجلة النقاد، العدد ٢٤٦ في ٢٩ / ٩ / ١٩٥٤.

(٣١) النقاد، العدد ١٤٨ في ١٨ / ١٠ / ١٩٥٢.

(٣٢) النقاد، العدد ٢٠٥ في ٢٩ / ١١ / ١٩٥٢.

(٣٣) النقاد، العدد ١٨٤ في ٢٤ / ٦ / ١٩٥٢.

(٣٤) النقاد، العدد ١٩٧.

(٣٥) النقاد، العدد ١٩٨.

(٣٦) النقاد، العدد ١٢٩ في ١١ / ٨ / ١٩٥٢.

(٣٧) دار الفارابي، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٠.

(٣٨) معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة ١٩٦٨.

(٣٩) ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.



التمريعات التي حاولت بلورت ملامحه قد اجتهدت في وضع إطار محدد له، إلا أن أعمق تعريف له هو: "أنه جنس أدبي وأعمالها لذاته تمام الوعي يعتمد العلم وواقعيتها الطبيعية من خلال أدبية خاصة به وحده"، وبذلك تكون الطريقة التي عرّف بها هذا النوع من الأدب لها علاقة وثيقة وتكاملية بالطريقة التي يكتب بها.

يدين "الخيال العلمي" باسمه، وليس بوجوده كما كان يصرح أحيانا، إلى "هوكو جيرنيك"، وقد ابتكر جيرنيك مصطلح "الخيال العلمي" باسم "Scientifiction" عام ١٩٢٦ ليميز محتويات إحدى دورياته التي كان يصورها والتي كانت معروفة باسم "القصة المذهلة" "Amazing stories" والتي تحول اسمها بعد ذلك إلى "قصص مذهلة من الخيال العلمي" "Astounding Science Fiction". وظل هذا المصطلح قائما لسنوات عديدة مرتبطا بقصص هذه الدورية حتى تم استخدامه على الروايات والقصص التي تحمل سمات الخيال العلمي في الأريفيثيات والقصصيات من القرن الماضي.

على أن العلم الذي نراه ونسمعه ونشعر به في هذا النوع من الأدب هو "الواقعية" المجردة بخلوطها المألوفة، وينفس تفسيراتها وتاويلاتها التي تطلق على الأدب القصصى والروائي في حالاته العادية، وهي جزء لا يتجزأ من التخيل الذي تكون وتشكل في إدراكنا وعينا، معتمدا في ذلك على قابلية التركيز في نواح كثيرة من طبيعة الحياة وتشكيلاتها النافذة في أقدنا وفي أعماقنا، كما تظهر ذلك أبسطها في محتويات أجهزة المايكروسكوب، وما تراه وراء عيناها من رؤى تحقق النتائج المرجوة من تجاربها وهو ما ينطبق تماما على طبيعة أدب الخيال العلمي، وهكذا فإنه ليس من المفاجئ أن نرى ما نسميه القصة العلمية تستخدم نفس الوسيلة القصصية ولكن بعد مزجها بحدث مستمد من حقائق علمية متناهية الدقة والواقعية. وعليه أيضا فإن القصة العلمية كما سبق وأن أوضحنا في الحقيقة خيال يبحث عن المجهول بعبارات علمية مفهومة، مستخدما في ذلك الاختراعات الخيالية والإكتشافات العلمية

على الرغم من أن أدب الخيال العلمي يمثل الآن نوعا تقليديا من الكتابة ورافدا هاما من روافد الكتابة القصصية والروائية في أدبنا المعاصر، وأنه نمط من الإبداع الذي له خصوصيته في طريقة كتابته وفي التوجهات التي ينهب إليها، إلا أن النظرة الأولية لتسقة الخاص والطريقة التي تصاغ بها إبداعاته والتي تنطوي على منابع أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في تشكيل هيكله العام وتحديد خطوطه الأساسية يجعلنا نقول أن الأعمال الإبداعية في أدب الخيال العلمي قد وطدت أقدامها في الساحة الأدبية الآن بحيث أصبحت مكتبة أدب الخيال العلمي الآن عامرة بأعمال القراء في الوطن العربي وفي جميع أنحاء العالم إقبالا كبيرا، وأصبح بذلك أدب الخيال العلمي يطلق عليه أدب صناعة الأحلام أو أدب التنبؤات حيث تمتعت كثير من الأعلام والتخييلات التي تتبأ بها هذا الأدب في بواكيره ويداياته الأولى وأصبحت بالفعل الآن حقيقة واقعة. وأدب الخيال العلمي كتمت وصيفة خاصة في الكتابة الإبداعية تكون من ركيزتين أساسيتين وهما المخيلة الأدبية المتمتجة بالحقائق العلمية المجردة والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب، والحقائق العلمية ذاتها المستمدة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة والمتمتجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب والمنتجة في النهاية سردا قصصيا وروائيا من الممكن أن نطلق عليها صناعة الأحلام أو الأدب التنبؤي أو الإبداع العلمي وغير ذلك من التسميات التي تضعه الآن في إطار من الواقعية العلمية إن جاز هذا التعبير. وإذا حاولنا إعطاء هذا النوع من الأدب تعريفا جامعا شاملا فإنه شأنه شأن بعض الأجناس الأدبية المحكية يعتبر من الأدب المرافضة المحيرة، وإن كانت هناك لمحة محاولات عديدة لتعريفه تعريفا خاصا أقرب إلى الدقة بحيث يبلور ملامحه ويحدد ظلال وخطوطه وشموعه في الحركة الأدبية المعاصرة. وعلى الرغم من أن جميع

الحديثة وتكنولوجياها المصرية في أمكنة عديدة تشمل باطن الأرض، وأعماق البحار والقضاء الخارجي، أما الزمان في أدب الخيال العلمي، فغالبا ما يكون في المستقبل البعيد، أو الماضي البعيد أيضا، وأحيانا فيها قبل التاريخ، وفي أبعاد جديدة تتناسب مع معطيات وتوجهات الحاضر، وهنا يلعب التخيل مداه في بلورة التخيل العلمي وتجسيد ضرائبية الموقف والشخص والمارسات، وبالتالي يتكون جانب مهم من تأصيل هذا النوع من الأدب يستخدم كل المكنات لإيجاد أرضية قوية ينفذ عليها بجانب الأدب الأخرى المتواجدة على الساحة الأدبية. ففي بعض الأحيان تشبه القصة العلمية القصة الخيالية الطوبائية. ولكن الكتاب الأوائل في هذا المضمار في الأدب الألماني نجحوا في تسجيل هذا النوع من القص في ريادة هذا المجال واضعين نصب أعينهم أن هذا النوع من الأدب سوف يكون له شأن كبير على المدى البعيد معلما كان لذلك كله التأثير العميق والكبير في تحويل كوكب الأرض إلى حضارات متشابكة ومتفرجة الأطار تشترك فيها جميع الشعوب في تبادل المنافع والمصالح والتشكافات والأدب، ونذكر هنا بعض الكتاب وبعض النماذج الذين أثروا هذا الأدب بنتاجهم وأعمالهم مثل "ميري شيلي" وهي زوجة الشاعر "بيرس بيش شيلي"



نهاد شريف

المسلم الذي مكّنه من استخدام خياله في صياغة المادة العلمية صياغة فنية روائية. وبذلك طبق مبدأ أينشتاين المشهور الذي يقول: "إن الخيال خير من مجرد المعرفة بل يأتي قبلها، فالمعرفة هي تحصيل الحاصل أما الخيال فهو ابتكار ما لم يحدث وإخراجه إلى حيز التنفيذ لكي يتحول إلى معرفة يحصلها من يشاء. وكثيرا ما قال براد بيرلي لنفسه إنه لا بد أن يوجد شيء من المعلوم في المجهول، كما أنه لا بد أن يوجد شيء من المجهول في المعلوم، وليس على الكاتب أو الروائي أو العالم إلا أن يبحث عنه وأن يجده. فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ لا تتجزأ بل هي سلسلة متصلة تؤدي كل حلقة منها إلى الحلقة التي تليها وهكذا، وبذلك يتحول المجهول إلى معلوم بصفة مطردة. وعلى الروائي أن يستمدح صيغة موضوعه في تجسيد المرحلة التي تعهد لتحويل ما كان مجهولا إلى معلوم أو ما كان خيالا إلى معرفة. ولبراديري العديد من المجموعات القصصية والروايات العلمية تذكر معرفة "الكرفنال العظيم" ١٩٤٧، "رويات من الكوكب مارس" ١٩٥٠، و"صور إنسانية" ١٩٥٢، و"تقاسحات الشمس الذهبية" ١٩٥٢، و"٤٥١ شهرزيف" ١٩٥٣ والتي أعدت للسينما، و"بد اكوير" ١٩٥٥، و"علمنا بغير الليل" ١٩٥٥، و"نبذ الزهرة" ١٩٥٧، و"عقار لشفاء الكآبة" ١٩٥٩ وغيرهما من الأعمال الإبداعية المستمدة من التخيل العلمي الذي يستخدم المستقبل، ويحدد ملامح وظلال ما وراء الواقع العلمي من منجزات ومبتكرات ومخترعات حديثة، ولم يقتصر نشاط براديري على القصص والروايات العلمية، بل كتب المسرح والسينما والإذاعة، ومن أشهر أعماله السينمائية سيناريو فيلم "موي ديك" عن رواية هيرمان ميلفيل، وقد أعد بيرلي هذا السيناريو نظرا لما يحسونه صيد الحوت الأبيض من هيل سينمائية وعلمية تناسب مزاجه الفني. وقد حقق براديري في مجال كتابة الخيال العلمي فلسفة خاصة إذ جعل الإنسان مركز الدائرة الذي تدور حوله كل قصصه وأعماله الروائية، ذلك الإنسان الذي غالباً ما يتتازل عن إنسانيته وبالتالي يجعل الحياة صعبة بل أكثر استحالة من المصور المنظمة هو نفسه الباحث عن الحقيقة سواء في معناها التخيلي أو في معناها العلمي المكونة للحضارة العلمية والروائي الأديان، وقد سار على نهجه العديد من كتاب هذا النوع من القصص بأن جعلوا الإنسان هو المحور الرئيسي لكتابتهم.

العصر، فأخذت القصة العلمية تتزايد اختيار أدبي جديد، وتحظى بقبول واسع عند بداية الأربعينيات نتيجة للأختراعات المذهلة التي ظهرت أثناء وعقب انتهاء الحرب العالمية الثانية حيث كثف العلم بالإنسان إلى متاهات الفضاء الخارجي وإلى أعماق أعماق البحار والمحيطات بحثا عن عوالم مفقودة ومتخيلة ومسكوت عنها علميا وأديبا. ومن الكتاب البارزين في هذا المجال في تلك الفترة "إدجار رايس بوزو" (١٨٧٥-١٩٥٠) الذي اختلق شخصية طرزان ومسلّمات قصص الغابات ومغامراتها ومعه "إتش بي لكرافت" و"أوكست بيرل" كذلك جاء بعد آتش. جي. ويلز العديد من الكتاب الذين ألفوا أدب الخيال العلمي بكتابتهم أمثال الكاتب الإنجليزي ألوس هكسلي صاحب روايات "عالم جديد شجاع" و"تقابل الأنان" و"ضرب في فزة" و"الجزيرة" و"صيف بصد صيف" والكاتب الروسي الكسي تولستوي وصموئيل بطر وأرثر كلارك صاحب روايات "٢٠١٠ أدويسا الفضاء" و"عالم ٢٠٠١ المفقود" و"المدينة والنجوم" وغيرها من الأعمال الفذة للتميزة. وأسحق عظيموف صاحب روايات "كوف فقط" و"نهاية الخلود" و"أساسة القمر" وغيرها من الأعمال. ويحتل الكاتب الأمريكي "راي براديري" من أشهر كتاب القصص العلمية الحديثة، وهو كتاب متمرس في هذا المجال جمع بين شطحات الخيال ونظريات العلم الحديث في أعماله، وقد سلح نفسه بالوعي العلمي

وابنة الفيلسوف والكاتب "وليم كودن" التي اشتهرت بخلق شخصية "فرانكشتاين" من خلال "حادثة واحدة" هي خلق حياة بشرية في المختبر، واعتقد أن أطفال الأنايب الآن هي التحقيق العملي لهذا التنبؤ الذي كان يراود خيال إحدى المبدعات في زمان غير بعيد، كما أن خيال الكاتب الأمريكي "إدجار آلن بو" في بعض قصصه الخيالية المربعة وبصورة خاصة في قصته "سقوط بيت أشر"، وقصة "جرائم قتل في شارع مورج" قد وضع من قصصه الغرائبية تنبؤات أخرى حول مصير الخبز والشر في هذا العالم وهو ما نراه واضحا حولنا في كمية الشر التي تملأ العالم الآن والتي يذهب ضحيتها الآلاف من البشر كل يوم وكل مساعة في معظم البلدان. أما الكاتب الفرنسي "جول فيرن" فقد كانت مدرسته الكلاسيكية في القصة العلمية تعتمد على الإختراعات الجبرية والمقترحة التي أضافت إلى القصة بعدا جرافيا إضافة إلى البعد العلمي كما في قصته "عشرين ألف فرسخ تحت الماء" ١٨٦٣، و"رحلة إلى مركز الأرض" ١٨٦٤، وروايته "عشرين ألف فرسخ تحت الماء" ١٨٧٠، وهذا الخيال التنبؤي نجده واقعا لنمسه ونقرأه عنه من خلال غزو الفضاء والنزول إلى أعماق البحار وأغوارها المتناهية العمق.

أما "هيربرت جورج ويلز" المعروف باسم "ج. ويلز" فقد كتب الكثير في هذا المجال وتعتبر رواياته "الرجل الغري" ١٨٩٧ و"حرب العوالم" ١٨٩٨، و"حكايات الفضاء والزمن" ١٨٩٩، و"آلة الزمن" ١٨٩٥ من الأعمال التي حققت نبؤات الإنسان فيما وراء الطبيعة وفيها يعلم به في صناعته الحالية، كما نجد أن هناك بعض الأعمال الروائية الطوبائية والهجائية تستعمل أحيانا مواد وتقنيات القصة العلمية، فعلا نجد أن الكتاب الأمريكي الساخر مارك توين في قصته "بانكي كنتيك في بلاط الملك آرثر" قد استخدم موضوعه الأخير وهو السفر خلال الزمن مبعرا عن رؤيته الساخرة من الواقع المزري الذي يتعايش معه في هذا الزمن. وبحلول القرن العشرين أصبح واضحا أن القصة العلمية وما تركته من أثر عند جمهور الملتحقين للأدب القصصي والروائي قد عمق الولع بها مما جعل الملتحق بشعره يقدم إلى أعمال نوعية جديدة من الأدب تأثرت بالأختراعات الجديدة والعلوم الحديثة وتكنولوجيا

ولا شك أن أدب الخيال العلمي في العالم العربي قد بدأ بتزايد حضوره في الساحة الأدبية ويتواجد في العديد من الإصدارات البورية وبدأت أسماء كثيرة تطرق هذا النوع من الكتابة بعد أن ترجمت من الإبداع العالمي الكثير من نماذجها، وعلى الرغم من ذلك فإن التراث العربي القديم قد سبق كتاب الغرب في تأسيس إرثهاصات أدب الخيال العلمي على مستوى الأعمال الأدبية في التراث الإنساني بمؤلفه العظيم "أراء أهل المدينة الفاضلة" والذي سبق به كتابات المير توماس مور من المدينة الفاضلة "اليوتوبيا"، كذلك مؤلف ابن طفيل المعروف بـ "حي بن يقظان" والمؤخذ عن رسالة ابن سينا عن "حي بن يقظان"، والتي سبق بها ابن سينا وابن طفيل رواية "رييسون كروز" لـ أنيل ديفو وقصص "طرزان" لإدجار رايس بوروز، و"رحلات بلغر" لـ جوناثان سويت وأعمال سيرانودي برجرارك، ولا شك أن الأدب العربي الحديث قد بدأت تظهر فيه مؤخرًا إرثهاصات أدب الخيال العلمي على يد توفيق الحكيم من خلال قصته "في سنة مليون" التي نشرت عام ١٩٥٢ في مسرحية "رحلة إلى الغد" التي نشرت عام ١٩٥٨، كما كتب الدكتور يوسف عز الدين عيسى عددًا من القصصيات الأدائية والقصص القصيرة تناولت جوانب ميتافيزيقية من الخيال العلمي وتبوّأت الشهرة، وكتب الدكتور يسر العيوي قصة قصيرة تحت عنوان "المعجزة أو مميتشي في عام ٣٠٠١" التي نشرت في مجلة الهلال عام ١٩٦٨، كما كتب الدكتور مصطفى محمود روايته "المنكبوت" ١٩٦٤، و"رجل تحت الصفر" عام ١٩٦٧، وكتب سعد كاوي مسرحية "ليت الحدي" ١٩٧٣ وبعض القصص القصصية في هذا المجال، وكتب محمد الحديدي روايته "شخص في المرأة" ١٩٧٥ من جملة كتابات رؤوف وصفي في قصص الخيال العلمي، وترجماته حول هذا الموضوع، كما كتب مبري موسى "السيد من حقل السبانخ" ١٩٨٦ وكتب صلاح معاطي مجموعته "انفدوا هذا الكوكب" ١٩٨٦، العمر خمس دقائق" ١٩٩٢، وكتب عمر كامل روايته "قرب في شهر ١٩٨٧ وصين قديري روايته "حرب إلى الفضاء" ١٩٧٩، وإلهام الأزمري روايته "الكوكب للمعز" ١٩٨٧، وأهمية خفاجي روايتها "جريمة عالم" ١٩٩٢ وغيرهم من الكتاب الذين ولجوا هذا المجال وكانت أعمالهم القصصية والروائية

والمسرحية علامة مهمة في مجال أدب الخيال العلمي في مصر. كما طرق هذا المجال أيضًا مدعون من العالم العربي يقف على رأسهم الكاتب السوري الدكتور طالع عمران وهو متخصص الوحيد في هذا المجال من خارج مصر، ومن أعماله "المابرون خلف الشمس" ١٩٨٧، ومجموعة "قرب في جدار الزمن" ١٩٩٢ وهي مجموعة كتب مقدمتها كاتينا الكبير نهاد شريف، ومجموعة "لك الهلة الماطرة" ١٩٩٣ كما أن له في هذا المجال أيضًا عددًا من الروايات وقصص الأطفال، كذلك كتب الكاتب المغربي محمد عزيز الحبابي روايته "أكسبر الحياة" ١٩٧٤ وأحمد عبد السلام الهلالي روايته "الطوفان الأزرق" ١٩٧٩، كما كتبت الكاتبة الكويتية طيبة الإبراهيمي "الإنسان الباهت" و"القرية المسرية" و"الكوكب ساسون" ٢٠٠٣ وهي تنحصر في أعمالها نحو الأتكا على كما كتب الكاتب السوداني جمال عبد الملك الملعب باين خلدون مجموعته الرائدة في الأدب السوداني "الجواد الأسود" عام ١٩٩٤.

ولعلنا في معرض الحديث عن أدب الخيال العلمي نضع خطوطًا عريضة تحت اسم الكاتب الكبير "نهاد شريف" المتخصص في هذا الأدب في مصر والتي تمثل أعماله حصر الزاوية في هذا الأدب على مستوى العالم العربي بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، فنهاد شريف أخذ على عاتقه منذ بواكير وبدايات أعماله هذا الفن النوعي والكتابة وهو في ذلك يقول: "تعلمنا من تجاربنا السابقة والمتعددة أن الأدب الحقيقي هو الذي يتعامل مع الواقع المعاش، ويبدع في نقل ملاحم من حياة الناس وعلاقتهم بمصر وأمتهم من أجل الحياة وهو يوصف في أعماق تفكيرهم باحثًا عن الجوهر، وتعلمنا أيضًا أن الأدب يلتزم هو ذلك الذي يطعم في تغيير الواقع نحو الأفضل والأحسن من خلال المنظور المحلي المؤلف، وفي أوائل القرن الحالي وفي نطاق ريعه الأول تعرف البعض منا على نوعية مغايرة من الأدب اقترنت وقتذاك بالأفكار المتقدمة بالعلم وظنراته بطريق أو بأخرى. إلا أن النوعية الجديدة اعتبرت ثانوية أو هي أدب طائر وهجين. ولا يرقى في قيمته وأهميته إلى مستوى الأدب المتداول، ومن ثم يستحق من قارئة الاستخفاف وربما لا يقرأ إلا للتسلية وتزجية الوقت، على أن الحال تبدل مع

إقتراب منتصف القرن فقد سمعنا كلمة "العلم" تتأكد عبر أعمال جادة راحت تردد وتنتشر كثيرًا عبر الإذاعة والسينما والتليفزيون، وانطلقت تلح على أذاننا وإصمنا الحاحا منقطع النظر وفي إقناع عالي القيمة بالغ الجاذبية، ثم سرعان ما اكتشفنا أن هناك عديدًا من مؤلفات أدب الخيال العلمي يجد أغلبنا متعة في قراءتها، وفائدة في التعرف على ما تدرجه من قضايا حيوية تخص بالعلم ومجالاته وتقنياته وما يدور حوله من تبوّات وتحذيرات، وهكذا أصبح "أدب الخيال العلمي" الاسم الذي يطلق على نوعية جديدة من الأدب لا يكون مغاليا حين أصفه في يومنا بأنه أكثر أنواع الأدب قيمة ولا تقل أهميته عن غيره من الآداب المعاصرة فارتبطت خاصة إذا كان أدب الخيال العلمي هو الأبن الشرعي لمصر مقوماته وخبراته كلها تصب في فن الحياة المليئة بتكنولوجيا العصر.

كتب نهاد شريف روايات "قاهر الزمن" ١٩٧٣ و"مكان العالم الثاني" عام ١٩٧٧، و"الشيء" وهي تصوص روائية تبني موضوعاتها على رؤى تنبؤية مستقبلية يتوقع العلماء تحقيقها في الزمن القادم مثل تجديد العلماء حين استخدمتهم للمشاركة في الأعمال العلمية وأيضًا بناء مدن فاضلة تحت سطح الماء كائن خيالية من الشر ومبنية على أسس من الحق والخير والجمال، وأيضًا في رواية "الشيء" جسّد نهاد شريف فزوسكان من العالم الخارجي لكوكب الأرض ومساهمة العالم كله متصدًا في مواجهة هذا الخطر الخارجي. أما مجموعاته القصصية وهي "رقم ٤ يا مكرم" و"الماست الزيتونية" ١٩٧٩ والذي تحدي الأعمار "١٩٨٣ فهي أعمال قصصية تعبر عن إشكاليات وقضايا تمس جوهر الإنسان وحياته من وجهة النظر العلمية البحتة، كما أن لنهاد شريف كتابًا تحت عنوان "أنا وكائنات الفضاء" يكشف فيه عن رؤيته الخاصة تجاه العالم.

لا شك أن أدب الخيال العلمي قد أصبح حقيقة واقعة داخل الساحة الأدبية تتفاعل مع الواقع ويعسد لنا من القضايا الإنسانية ما يجعل هذا الأدب هو فعلا أحد صناعات الأعلام التي تتجلى فملا بعد من زجها بالواقع من خلال الكتاب الذين يكفون عليه في صومعاتهم ويعيبدون من خلاله مدنا فاضلة تعيد صياغة الواقع من جديد من خلال رؤية تستخدم العلم وتبعد من الخيال أجمل ما فيه من متعة ذهنية وفكرية ولغافية.

الحلول في الحياة العارية، والعودة بالدفع إلى الأمام

يحرص بندر عبد الحميد، في هذا الحوار، على بناء شعرية البسيط وتركيبها على أسطرة الميعش، عبر عودة إلى الالتحام بالطبيعة والاندغام بمقدرات الكون وأشكاله، بلغة مشحونة بالفتها وقربها، بحيث تتلاشى بها المسافة بين المشار به والمشار إليه، ذلك أن تراكم الأقمعة، بفعل تخليف الكون بالرموز والخطابات، أحدث قطعاً مع الحياة، وخرب علاقتها المباشرة بها. وفي نموذج هذه الملائكة السائدة بالعالم يترجم دائماً قتل الواقع، وتتمركز الإقامة في الحلم، وبينهما يضعف الزمن، ويهدر العمر، ويقوت اكتشاف اللحظة الأليمة ومعانقتها، فيعاد ترهينها في مدار الحلم والشعر ومبدأ اللذة، في مقابل ذهول الواقع وعزلته، حيث الاحتفال الذاهل بالغموض والعزلة والانتصارات الوهمية، وحيث الانقسام بين الحب الوحشي والقتل الإلكتروني، وبين ما كان في كهوف السحر والطبيعة البكر وما هو الآن في السباق المحموم على آخر ميكرات الدمار والإبادة، وفي ذلك الانقسام الحاد للأرض المليئة بالعيون، بين عين النملة وعين المرصد المعلق.

ثمة بطولية يومية في المواقف المتحمية، تميّنها اللغة على هوامس مجلّة بالظلال، تتأتى منيتها من عبورها السافر وعزّزتها المقومة لتتوه الذات وانشغاقها، أو لنكوصها وتثبّتها في مدار البراءة الأولى. ومن موقع الحاضر الذي تتلطف منه الكتابة، ترتسم المسافة السردية للقول، بالرحيل في أزمنة الماضي المتفاوتة قريباً وبعداً، وسطحاً وغوراً، أو بترجيل تلك الشرائع المتزمنة واستحضارها معاً، بحيث تقيم حكاية الماضي الطفولي على حافة الرعب المجتمعي، وتتلقى به، وتكشفه، بفعل هذا اللقاء، من منظورها الخاص، فيتبدد ويتضخم، في الوقت الذي تكشف به عن انصداع عالمها السعيد، وعن تشوهات وانتهارات المستتبّة، برؤية تبدأ من الخلف وفكرز يؤرّنها فيه، ويتطوّل في إعادة تركيبها للحظات والمناظر المتباينة تركيباً يستهض في مصاممات السباق ويشمرن السرد.

في هذا المستوى من القول تتكسر خطوط التوازي، وتختلط شخصاتها في العمق، وتتساكن ضروب الكلام وشرائع التعبير، وينزوع الفردي في العام، ويكون الشارد حالة مما هو مؤسس، فتلتقي حياة الماضي المستقرة في الحظيرة بالأغاني الوطنية، وتتواجه حكايات الحب المعاصرة بطين الدبليات، ويندرجان معاً في مظلة من دخان الحروب الخاسرة، وعلى هذا الفرار يتجاوز الاحتفال بعيد النيروز وسهرات الفناء مع نشرات أخبار العالم المنشغل بمعارض الأسلحة والمقويات الذكية، ومع كتابة الرباعيات بالقهوة الباهية بمسحبة الحكيم النيسابوري ورق من الطيور البرية، وفي رقعة الكتابة تتجاوز الوجوه وتتقابل، فتجمع القصائد بين والت ويمان، وثلتر، وأبناء المايفي المحلية، وعاشق متطرف في الحب والحرية، وتختزل في مساحتها أيضاً أراضي الحليب والعسل والرز والهمبرغر.

وفي غمرة التناول المفعم بالمسخرية الموداء، يلاحظ أن بندر عبد الحميد ينجّز إلى كائنات الطبيعة العارية وعناصرها الأولى، تلك التي لم تتلّ منها بعد ثقافة السوق الثورية، كالتنمر والأففى والقطعة... الخ. بما يلازمها من معاني العري والطلاقة والحرية، التي تقابل بها الشخ المنوي الملازم للعناصر البشرية المكتظة في معنى الانهيار الواقعي، وهو يرى بعيونها، ومن خلالها، ويوظفها بإحكام في سياق إنتاج القيمة وإطلاق شعريتها، عبر ما يثيره في طرائق القول من احتكاكات مفاجئة تنوعس بها المفارقة، وتتقدح حدة الهوة والحرارة بين حقيقة الواقع المنهار وسطحه المبرقش بالشعارات الطفانة والألوان الصارخة، وهو ما تجري نمذجته في مثال الحانوت خمسين عاماً (ص ٢٩). وهو أمر يبيّن الدلالة في "عالم تهاجر فيه الأفلام كالطيور، وتعد كتابة التاريخ". وفي المرض لا يظهر غير الدماء التي تغطي الشاشة (ص ٤٨).

والملاحظة الأساسية التي يجب التنبيه عليها في حوار بندر عبد الحميد المنفرد، هي أن الصورة الفردوسية للحياة العارية لا تستوي بوصفها "رجمة"، ولا تقوم على أنها دعوة لما كان، أو لما هو هناك في "ما قبل"، بل هي، على خلاف ذلك، تطلّ من أفق "المابعد"، وتتج على خط المستقبل، لتكون حصيلة تحولات متتالية، تخترق ما يرين على الواقع من كثافة الخراب والدمار، ومن الحضور الثقيل لرموز القوة والفسف والفساد، التي يتعمق الخلف فيها روح السلف، ومن خلال ذلك يتم فضح التشكل الدائري لهذا التاريخ الدموي، كما هو في مثال: "الطيور التي تحوم فوق القلعة... قبل الاحتفال الكبير بالعبد بالهنيئ للاستقلال، حيث الطيور وسعها تعرف الموعد الدقيق للمذبحة القادمة (ص ٢٧)، وهي معالجة شعرية تقيم ضرباً من المحاكاة المساخرة للحدث التاريخي المتمثل بمذبحة المالك في القلعة، وتلق به التاريخ المعاصر، بحيث يبدو استعادة كاريكاتورية لسلفه، هي، بالضرورة، أشدّ جوعاً وابتدالاً.

من هنا تبدو حقيقة الدعوة إلى الحياة العارية، كما يبينها بندر عبد الحميد، في مجاوزتها لما هو قائم، لا هي نكوصها عنه، وبمعزل من فهمها في جوهرها المشار إليه هنا، "ستبقى الأسئلة القديمة، تسافر سماً، إلى القرن الجديد" (ص ٧)، وستبقى نحن: "ص ٦٢"

تهاجر إلى القرن الجديد

وممّا قوانين الطوارئ

والباستيلات الجديدة

وعندها، سيتبين على الحوار أن يبقى "حواراً من طرف واحد" يطلّقه الشاعر في رقعة الفنّ.

الأنا / الآخر.

يسمى الشعر الحديث إلى الكفّ عن كونه مرآة للعالم في علاقته المنطقية، ليصبح مرآة سحرية تقبض على الواقع الهاربة، وعليه يصير الشعر لغة الكشف عن عالم يظل دائما في حاجة إلى الكشف، أو لغة نسخ لما هو غير منظور، لما يتجاوز قدرة الحواس على الإدراك، وتصير اللغة، بالنتيجة، إنفلاتا دائما من وضع دلالي مستعاض: في القاموس أو في الإستعمال، وإنفتاحا دائما، في الوقت ذاته، على أفق لا ينتهي من الدلالات المحتملة. وهو ما يجعل النص بنية حضور دائمة التشكل والتحول، بحكم النزوع إلى إمتلاك ما لا يعرف. ويحكم أن" الما يعرف "يظل عتبة" لما هو مجهول في الجسالية الشعرية الحديثة.

إن النص الشعري، في ضوء هذا المعنى، وجود علاقتي مغاير يرتبط بالمالم ويتجاوزه في آن. يحيل إلى الواقع، ويحيل إلى الممكن أيضا. كما أن النص وجود متوتر، من حيث أنه جمع لما تنافر من العناصر اللغوية والفيزيائية. وتجنس لما تناقض من المكونات، ضمن فضاء واحد هو فضاء الشعرية. ولذا فإن الشعرية هي تجسيد أسمى لخلق الثائيات الضدية، وتتساقط العالم حولها (التجريد، اللغة، الدلالة، الإيقاع). فعين تناول تجربة الحب مثلا، فإننا نجدها تتمحور في بنية النصّ حول ثنائية الانفصال/ الاتصال التي هي مكّون شعري،

طرقاء: الأنا والآخر. وهي ثنائية ذات بعد صوفي من حيث كونها نزوعا (حركة) نحو التوحيد وتجسيدها لمسافة انفصال وتوتر بين الذات والآخر على مستوى بنية خطاب يمكن أن يحضر فيها المكان الريفي حضورا إشاريا خلال عملية تشكيل الصور كما سنرى من خلال دراسة النصّ الشعري التالي

النص الشعري وجود علاقتي مغاير يرتبط بالمالم ويتجاوزه في آن

للشاعر ميلود خيزار.

همست... كن لي جداري
واسترح من تمب الرحلة
والخوف على عشب يدي
وافتح ذراعك لناري
نم على قُلّ فساتيني، توسدّ
زرتني
وأطلق عصافيرك في الليل...
على شباك خوفي وانتظاري
ثم عانقتني، توارى في
احمراري
سترى نفسك في مرآة روجي
و عصافيرك تغزو شجري،
تغزو فضائي
للك أن تمشي على جمري
وأن تجعل من ذراعيك
سريري.

من أغانيك غطائي

ثم لن تلقى لكفّك مفرا من
ثماري
نضج الخوخ، وذئ نافورة
العشق،
وذا صوتك في كلّ المجاري
لك ناري ..

تفقد الأشياء الخارجية هنا حيادها الموضوعي (الجدار، العشب، النار، القُلّ، الفساتين، الزرقة، المصافير، الشجر، الفضاء، الجمري..) لتنبعث فيها الحياة ضمن الفضاء الملائقي الذي تحكم بنيته حالة نفسية واحدة متوترة هي معاناة الانفصال والرغبة في الاتصال. فالمعطيات الفيزيائية تتحول إلى مكثّات للمالم النفسي القلق، بأبعاد هي نقيضة الأبعاد الخارجية عبر الخلق والتحويل وإعادة الصياغة للمادة. ولذا، فالشعرية- كما يرى أبو ديب- ليست خصيصة في الأشياء، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات التي يتشاكل فيها هنا الحضور والغياب. فالحضور الذي تشكله الصور المستوحاة ممّا هو ريفي: (المصافير، الزرقة، العشب، الشجر، الشمار الخوخ.. إلخ) هو تجلّ لغائي، أو علامة عليه، في إطار مكان يأخذ صفة الانغلاق الأليف، إذ تسعى الذات إلى التوحد فيه مع ذاتها الأخرى، توحد صوفيا ممثلا بمعاني الخصب والوجد، والإشراق الروحي.

سترى نفسك في مرآة روجي
إن عملية دمج ما لا يندمج،
وضمّ ما لا ينضمّ على المستوى
التراسفي في الجمل، ثمّ عملية

الإنزياح الدلالي على المستوى النسقي تؤمّد ورقتي، "تم على فلّ فسماتيني"، توارى في احمراري هي انتقال إلى لغة إشارية مليئة بالإيحاء في إطار البنية التي يتحوّل فيها كلّ من الذات والآخر إلى فضاء ألفة جاذب، يتداخل فيه الجسدي بالطبيعي. يقول الكسندر إليوت: "إن الإنسان غائص في الجسد، يرى ما يجب أن يرى، أما الرؤية الخيالية فليست غائصة إلا جزئياً، إنها الأمل في أن يتجاوز الإنسان نفسه" أي في أن يرى اللامرئي بالتحسّر من "الجسد المقبرة". على رأي أفلاطون- بواسطة الخيال، فالخيال أداة اكتشاف لما هو فوق جسّي، بالإنزياح الجزئي عن الجسّي، ممّا يجعل عناصر العالم الملمّوس (العناصر ذات الانتماء الريفي فيزيائيها في النص) تكتسب دلالات جديدة، أي أنها تصير لغة إشارية. إن كون شكل الريف هنا، عبر صور الانفلاق الأليف مرتبط بحالة النزوع- الوجداني- إلى التوحّد بالآخر، راجع أيضاً إلى أن الريف مكان يضع الذات بالقرب من الطبيعة، من حيث أنه يفتح إمكانيّة التوحّد، والتخلص من ازدواجيات المكان المدني (الحضارة). يقول أدونيس: "إن الإنسان ابتعد عن ذاته، عن عالمه الداخلي الحميم، منذ أن ابتعد عن الطبيعة، ودخل في عالم الثقافة (الصناعية). لكن، لحظة تحوّل، بفعل هذا الابتعاد، إلى شيء كميّة الأشياء، فإنه يمارس أشكال العمل لاستعادة ذاته، عالمه الداخلي".^١ أدونيس. زمن الشعر. ص: ٢٧١. ولذلك، فإن يعيا الإنسان في الطبيعة يعني أن يجهل الفروقات، إذ

تصير أشياء الطبيعة امتداداً له، أشكالاً لجسده وفكره، فلا يشعر أنه منفصل. صحيح أنّ الريف في النص هو مكان لغوي، إشاري يتوحّد فيه الطبيعي بالإنساني. والأنا الآخر. ولكنه في الآن ذاته هو مكان يتجمّد فيه قلق عدم التوحّد، تتجسّد مسافة من التوتر أساسها اللاتجانس في التجانس بين العناصر والأشياء داخل الصور. وأساسها أيضاً الانفصال في الاتصال بين الأنا والآخر.

حين تأخذ تجربة الحب تجلياً مكانياً في الشعر نجدها غالباً ما تتلبس صورة الفضاء الريفي

ممّا يجعل النص تصويراً للحركة، للقلق، وإنتاجاً لها في الوقت ذاته. وهي حركة "تماكّنية"، أي أنّ الذات هنا تتوزّع بين مكانين متجاذبين، مغلقين، مكانين يتوحّدان ولا يتوحّدان، ممّا يعطي التجربة في النص معنى متماسكاً مع جوهر التجربة الصوفية.

يقول الشاعر رينيه ماريا ريلكه "إن العاشق كالنّ خال، نادر، الخال تستميد الطبيعة إليها لتعي ذاتها من خلاله" وهذا لأن الحب تجربة متميّزة من حيث أنها عبور على الكلي عبر الجزئي، وإلى الرمزي عبر الفردي. تجربة أساسها العيش الدائم في حركة توشّع، أو العيش في نزوع إلى الاتصال، إلى استعادة وحدة مفقودة،

وحدة تظلّ حلماً متوتراً تتمزج فيه المتعة بالعذاب، واللذة بالألم. خالذات العاشقة عالم مفتوح على فضاءات سرية أوسع من العالم الفيزيائي، فضاءات تظلّ في حاجة دائمة إلى الكشف.

حين تأخذ تجربة الحب تجلياً مكانياً في الشعر، فإننا نجدها غالباً ما تتلبس صور الفضاء الريفي، بتوحّد الطبيعي بالإنساني، وسنختار للتمثيل على ذلك بعضاً من نص شوقي بربيع أغنية حبّ على نهر الليطاني.^٢

أنا امرأة من دقيق وريحان..

ضمة دقلى همي..

و دمي حنطة دائية.

و نهدي شقائق موسومة..

لا تشوب استدارته شائبة

قولوا لأمي التي تركتني

بأن شمس الهوى لاهبة.

إن بنية التراكيب تحترف عن المألوف على المستوى المنسقي. فالجمال كلها تقريباً ينزاح فيها الخبز عن المبتدأ "دمي حنطة دائية، "أنا امرأة من دقيق.. من حيث الدلالة، ممّا يخلط بنية التوقعات وينتج علاقات جديدة بين الأشياء (عناصر الطبيعة الريفية). فالجسدي يتوحّد بالطبيعي (ضمة دقلى همي). والمجرد بالمحسوس (شمس الهوى لاهبة). ليتشكل نموذج امرأة هي من إنتاج جهد الطبيعة الخفي تحت شمس الحبّ التي توحّد كل شيء بحرارتهما. والتي هي حرارة قلق عيش الذات في مسافة الاتصال عن الآخر. والمرأة هنا هي بالتالي من إنتاج النص، إذ تتجاوز الوجود الفيزيائي والحضور السطحي والمألوف في المكان (الطبيعة الريفية). لتعلن عن هويتها المكانية "اللامرئية"، وهي تسحبنا إلى العمق لإدراك المجرد عبر

المحسوس في الصور. فالصورة- يقول ألكسندر إليوت- هي شيء نراه بالبحر وبالبصيرة إذ يتداخل فعل التأمل وفعل الخيال ...

نَدَّرَ عليّ لثَنَ عاد لي
لأضأت كنائس عيني من أجله
لنمت على ساعديه بقيّة
عمري

لحنيت شعري...
و أصبحت في دير أحزانه
راهبته.

إن الصور هنا تجل لما هو خفي، لما لا يمكن امتلاكه خلال عملية القراءة إلا بالتقليل من نسبة التركيز على السطح اللغوي لإعطاء الخيال فرصة التسلسل إلى ما هو غير منطوق. فمعاناة الانفصال والرغبة الشديدة في الاتصال أو التوحد بالآخر تكاد تحكم بنية النص كله. فتحويل الميؤن إلى كنائس، كفضاء مكاني تمثيلي ضامض ومستعدّ للإمتلاء بالضياء الخافت الأليف المنبعث من شموع الحب لاستقبال الآخر، لمناقشته، هي صورة تضرب في جذور التجربة الصوفية من حيث النزوع، وتزاح عنهما في أن من حيث أن الموضوع ليس إلهياً.

إن الأنا والآخر، معاً، تحولهما مسافة الانفصال إلى فضاءين اليافين متجاذبين معاً يؤكد أن الشعر خلق للقلق والتوتر والحركة، وليس خلقاً للتوازن. أما فيما يتعلق بالمكان الريفّي، فقد أشرنا إلى حضوره الإشاري في تجليات المكوّن الشعري (الانفصال/ الاتصال). وهو حضور له دلالات كثيرة. أهمّها- كما سبق القول- أنه فضاء لوجدة الذات، مما يجعله يأخذ صورة المفلق بما ينطوي عليه من حميمية العلاقة مع

الطبيعة، وشعور الألفة، والانتماء إلى المكان الأول. وكأنّ الشعر يأتي ليعيد للذات تلك الوحدة الأولى مع الكوني في توظيفه للريفي. يقول بزيح.

على ضفة النهر كانت تقني
على نقطة من نقاط المبور
وتركض مكشوفة الرأس،
حافية..

فوق عشب القبور
صدرها من مساءات صيّداً،
صدرها من بساتين صوّر.
على ضفة النهر كانت تقضّ
الفسيل

تصدُّ خلق الشعر للقلق والتوتر والحركة وليس للتوازن

شراشفها البيض منشورة
حولها
ومعطرة من عطور يديها
وضحكتها من نجوم ونيل.
كلّ من الطبيعة والرأفة هنا
امتداد للآخر، وانتماء حميميّ
إليه، وهي علاقة تجسّد روح
المكان الخفي من خلال عناصر
الفضاء الريفّي، أو المرثيات التي
تشكل بصورة تيسم الدلالة
خارج إطارها المألوف. وهي
علاقة تحوّل المرأة إلى رمز
ينحرف عنّا هو مُعجبي، أو
عادي. إنها طليما ليست رمزاً
لشيء محدد، فالرمز- يقول
ماكليس- لا يعلّ محلّ شيء
آخر غير نفسه، لأنه- كما
يقول جورج والي- هو مركّز
العلاقة وبؤرتها، - مركّز
العلاقة بين الطبيعة (المكان

الريفّي) والإنسان، من جهة، وبين
الأنا والآخر في مسافة الانفصال
من جهة ثانية.

٢- الحضور والغياب:

تتحول تجربة الحب، فيما
سبق، إلى مكوّن شعري من حيث
أنها تجسد بنية من العلاقات
المتحمّرة حول قطبين بينهما
مسافة انفصال، بينهما فجوة هي
ذلك التوق والشوق بين الذات
والآخر. كما يتحول المكان الريفّي
إلى تجسيد حسّي للطرفين
المتجاذبين، مما يجعله يأخذ
صورة المفلق، الجاذب، ويجعله
أيضاً علامة على الحميمية مع
الطبيعة، ووحدة الذات والألفة،
والخصوبة، والشعور بالامتلاء.

غير أن هناك نصوصاً أخرى،
يمكن أن تنبني على الثنائية
نفسها، ولكن بصورة مغايرة، إذ
يصبح المكان نفسه (الريف)، أو
يصبح عنصر واحد منه رمزاً
لشيء هو موضوع انجذاب من
قبل الذات. يصبح المكان آخر
تحنّ إليه الذات، أو تنزع إلى
التوحد معه في صيغة حلم
بما يتجاوز ذلك بكثير حين يتأخّم
هذا الحلم لحظات الوجد
الصوفي، كما سنرى من خلال
قراءتنا لتصيدة مهدي محمد
علي* " إلى أختي الشجرة".

أ- كلما اهتزّ فرعك شوّفتني
للتسلق...
إذا أتصاقت والجذع، تضعمني
الرائحة
لهبترتاح رأسي بين ذؤابات
أضائك المذهلة.
ب- فيمئلّ العالم الرحب
بالخضرة- التوت.
بالظّل أخضر، بالثمر الحامض-
الحلو.
بالشمس تحمّر في الغرب

و النهر يسمى ببطّاته
العائمات
و تنوّنا يتأجّج بالجمر،
والخبز، والعشب ينفو
و ذلك يرقص.. كي يختفي
طيلة الليل،
يرهد،
ثم يهتئ أغصانه لمجيء
البلابل..
في غيش الفجر..
-
أ- يشتد شوقي إليك..
إلى دورة للبلابل وهي تفرّد
أو للمصافير وهي تزفّق..
إذ يتألق جمر التناثر قريب..
يُسرّد ديك جناحيه
يعتاد بستاننا بؤفه
و تعوم الجداول بالبط
كلبتنا ثم تحتك من خدر
بك..
-

أ- يعتادني الشوق ثانية للتسلّق
أن أتناق والجذع، تفعمني
الرائحة
ويرتاح رأسي بين ذؤابات
أغصانك
ب- يمتلئ العالم الريح ثابته
وأحسن بجذعك أيها الشجرة
يقول غاستون باشلار "إننا
نهرب بالخيال لنعثر على ماوى
حقيقي". وهو ماوى نعمله
في ذواتنا بوصفه مكاناً خفياً،
نعمله لنعلّمه عبر فعل الكتابة
الذي يمزج الماضي بالمستقبل
فنتجّج حاضراً جمالياً يواجه، أو
يصادم الحاضر المرعب (الواقع)
الذي يسمّيه المؤلف نفسه
"المنطقة الميتة" المنتشرة بين
الماضي والمستقبل. ويقول رينيه
ماريا ريلكه "في داخل كلّ منا
مكان فريد حميم يفتح على
العالم". وهو هنا في النص مكان
له روح الجذور الرقيقة، لإمتداده
في الماضي الطفولي الفردي أو

الجماعي. وكان الماضي هو
مصدر قوتنا الوحيد في
مواجهة الغربة في الحاضر، إذ
تستمد الكتابة من سديم
التجربة المخزّنة في الذاكرة
مادة تحوّلها إلى رمز شعري
ينزاح عن العالم ويكشف أبعاده
الخفية في آن.

بنية الإيقاع: يُلاحظ خلال
قراءة النص أن البعد الإيقاعي
هو العنصر الأساسي في
التشكيل، إذ يتمحور حول حركة
مركبة من قطبين (أ، ب) على
مستوى كلّ نسق من الأنساق

نهرب من الخيال لنعثر على ماوى حقيقي نحمله في ذواتنا بوصفه مكاناً خفياً

الثلاثة وفق ما يلي:

أ- فعل الحنين، كما يمثلّه
الشوق، والرغبة في تملق
الشجرة، لتجاوز حالة
انفصال الذات عن الآخر
(الشجرة).

ب- فعمل الحلم، وهو حلم
اتصال يتمثل في معانقة
الشجرة، وما يتولد عن ذلك
من شعور بالامتلاء (النسق
الأول)، أو من شعور بالآلفة
والهانة (النسق الثاني).

إن العنصر المركب من أ، ب
هو نواة تضمن تنامي الإيقاع
بشكل متموّج ومتنوّع نسبياً على
مستوى كلّ نسق من البعد في
المنتهى، كما يُلاحظ في عملية
التدرج من الطول إلى القصر
بالنسبة للقطب (ب) الذي يمثل
ضفة الحلم في مقابل القطب

(أ) الذي يمثل ضفة الحنين يمكن
تمثيله
إن الحركة المركبة (أ، ب) هنا
شبيهة بالمركز الإيقاعي في
الموسيقى إذ تعمل على ضمان
الوحدة في التعدّد أو الوحدة مع
التنوّع في كلّ نسق. وهذا يرجع
بنا إلى مسألة "العود" "Recurrence"
الشائعة في التأليف الموسيقي
والأغنية وحتى في أشكال القوس
في البناء أو هي الحركة المتكرّرة
في قصّة، فالعود- يقول الناقد
الإنجليزي جيروم ستولنيتز.. - لا
يُسمع ثانية في الحركة
السيمفونية إلا بعد تطوير للحن،
وتوسيمه، وهو يمنح الملتقى
إحساساً بالتوقع، كتوقع "الاستعادة
الختامية" مثلما هي في النص
الشعري في النسق الأخير.
والتوقع- يقول جيروم- يؤدي إلى
خلق إحساس بالإلحاح والترقب.
فيذا تحقق السود اللحني "The
Rhythmic Recurrence"
التجربة مزيداً من الحرارة
والمثمة. ولكن القيمة الجمالية
للمسود تبقى دائماً مرهونة
بالميق الذي ترد فيه ضمن بنية
الإيقاع، وهو ما يؤكد الفكر
البنوي من أن المعنى موضعي أي
وليد علاقات معيّنة. يعني ذلك
كله أنّ السود يتكرّر بتنوّع وفق
حركة يسمّيها جيروم "تغيير
المركز الإيقاعي".
ص: ٣٥١.. وهو الانتقال- في
الموسيقى- إلى تأكيد الجانب
الذي لم يؤكد من قبل. كما هي
الحال بالنسبة للعنصر الثنائي (أ،
ب) والذي هو نواة، يعمل الشكل
المسام للنص على تسليط الضوء
عليها أو شدّ الانتباه إليها. وهي
عملية بنائية يطلق عليها الناقد
ديويت باركو "تدرج المرتبة".
ص: ٣٥٢. أو السيطرة، كما
هي في الرسم من خلال منظور

"الإضاءة والموضوع" حيث يُضاهى عنصر معين بنور أُلغ من بقية العناصر داخل اللوحة. وهنا تصبح عملية البناء أو التنظيم الشكلي تنظيم المركزية Centrality. فالشجرة، كما تبرزها العلاقة (أ)، (ب) (حنين، حلم)، (انفصال، اتصال) تصبح مركز الإضاءة الدلالية، ومركز الإيقاع الذي ينظم الأشياء من حوله بشكل دوراني يتطوّر إلى ذروة الحلم الذي يمنح متعة الإحساس بالجدع. وأحس بجذعك أيتها الشجرة."

بنية الحلم:

إذا كان أ، وب يمثلان علاقة داخلية في حركة كل نسق، علاقة بين الحنين والحلم، فإنه يمكن القول أن أ- ب هي بمثابة الإستجابة النفسية ل- أ أي الإشباع النفسي للظلم الذي تمثله مسافة الانفصال بين الذات والآخر (الشجرة). كما أن عملية فهم هذه المسافة المتوترة تتنوع في التشكيل الإيقاعي للعلاقات بين الأشياء عبر كل نسق تتوأم في البنية والوظيفة معاً.

نسق أ- ب-

تتموضع الأشياء ضمن علاقات الداخِل والتمايز في آن والتجانس والاتجانس في آن: الخضرة- الحمرة (التوت)، الثمر الحامض- الحلو، الظل أخضر، الشمس تحمر في الغرب، تتورنا يتأجج بالجمر، العشب ينفو. فالذي يحقق تجانس هذه العناصر اللامتجانسة هو الإيقاع الخفي لحركة الانتقال إلى حالة الشموخ بالنضج، والخصوبة والامتلاء، عبر العناصر البصرية (اللونية) والذوقية، وهذه

العملية يُطلق عليها عنصر التوازن. كأحد أنواع التنظيم الشكلي شيوعاً. وهو تنظيم يتحقق غالباً بالتقابل بين عناصر غير متشابهة ومنسجمة في آن، لمخ الإحساس بالحركة والمتعة، كوضع الألوان الحارة مقابل الباردة في الرسم. والإيقاع الخفي هنا يقوم بوظيفة السيطرة على الزمن، بجعله مليئاً بالخصوبة، وغنياً بالإحساء، ويجعله أيضاً رمزاً ثرياً لروح المكان الريفي. نسق ٢- ب- تعمل العلاقة

الشاعر هو ذلك الذي يمتلك القدرة على أسر السماء والأرض في قفص الشكل

المكانية (القرب، التجاور، الاحتكاك (بالجدع) على انتظام الأشياء في إطار مشهد "الإستحضار الحالم" لصنع فضاء أليف، وحميمي تتسجم فيه العناصر الصوتية، البصرية (زقزقة العصافير، صوت الديك) مع العنصر اللوني الحركي الباعث للدفء (تألق الجمر في التلّو)، والعنصر الحركي الناعم (سباحة البطل في جدول الماء). نسق ٣- ب- يتطوّر الإيقاع بشكل يتم فيه حذف العناصر الجانبية في المشهد باستبقاء النواة (العود الخشن) كمركز مضى يوحى باستمرارية النزوع العشقي وحلم الإشباع، بإعتبارها لبّ التجربة في النص. ويمكن القول أنها عملية حفاظ على الفجوة أ، ب

لضمان شعرية المُكوّن، وحركته الداخلية.

بنية الدلالة المكانية:

تتجلى قيمة الشكل في كونه الشبكة التي تتصيّد التجربة وتأسرها جميعاً. ولذا- يقول ماكليش- "إن الشاعر هو ذلك الذي يمتلك القدرة على أسر السماء والأرض في قفص الشكل" وما الشكل، بلغة أخرى، إلا بنية متطوّرة من العلاقات تعمل على توجيه عملية التلقي الجمالي إلى نقطة معينة هي بمثابة المحور الدلالي يقطبيه: الحضور والغياب. أو يجعل عملية القراءة موزعة على مستويين. الأول كما يمثله التحليل السابق لبنية الإيقاع والحلم، والثاني هو ما يجعلنا (الحضور) القصيدة نصفي إليه هناك هي منطقة الغياب الدلالي. أو ما يسميه رولان بارت بالشئ الآخر الغائب .. يقول الكسندر إليوت: كل واحد هنا يصبّ عشقاً بين الحين والآخر في شيء يراه، كأنه يقول له: أنت وأنا واحد.. هذا النزوع إلى التوحد هو في النص نزوع إلى التوحّد مع شيء غائب يمثله حضور الشجرة التي تشعر الذات نحوها بالأخوة كما يشير عنوان القصيدة. والشئ الغائب هذا له، ولا شك، علاقة بالجدور الخفية التي تشدّ إلى مكان وزمان هما حيّز الإنتماء الحميمي، إلى زمان ريفي ينبثق من داخل الذات بفعل الحافز النفسي (الحنين) هي صيغة إيقاعية يمزج فيها الخيال التذكّر بالحلم، يقول سعيد فرحان: "في روح كل ابن قرية شجرة" ... إن النص كله علامة كهري،

تصبح فيه الشجرة بمثابة مركز هذه العلامة لمبنيين: الأول هو أن جذورها الدلالية تضرب بشكل رئيسي في قلب المكان الريفي حيث الألفة والحميمية والشعور بالامتلاء والكونية. والثاني هو أن هذه الجذور تضرب بشكل ثانوي، إن صح القول، في تراب نصوص أخرى غائبة (إبداعية، دينية، وأسطورية). فكل نص تناس لا هناك منه.

يمكن أن نرصد أيضاً بنية مكانية أخرى تؤسسها العلاقة بين الأسفل والأعلى. في الأسفل هناك الأعماق حيث تتمتع صورة معانقة الجذع إحساساً بقوة الانتماء إلى الأرض، أو قوة الانشداد إلى روح المكان الأول، أما في الأعلى فهناك الأفاق، حيث تتمتع صورة تسلق الشجرة، وشعور الإرتياح بين أغصانها بامتلاء آفاق العالم بالحبور، أو نشوة الإحساس بالمعنى في مقابل الشعور باهتقاده خارج منطقة الحلم الشعري حيث الضياع والاشتراك. ولذا فإن ذروة النص - كما تمثلها الجملة الأخيرة - " فاحسن بجذعك أيتها الشجرة"، هي ذروة اكتمال الإحساس بالوحدة والألفة الكونية من خلال عالم الشجرة، وهكذا يصبح للتجربة في الشعر معنى، بواسطة خلق التجانس الكوني، أي يصبح قابلة لأن تُرى وتُلمس وأن يشعر بها ككل وهي الشذرات نفسها داخل شبكة العلاقات في النص.

إن البنية المكانية التي تؤسسها ثنائية الحنين/ الحلم تختلف بحسب خصوصية تجربة كل نص شعري. غير أن الفجوة/ مسافة التوتر تظل في الغالب شرطاً للشعرية. كما

سنجده محققاً - على سبيل المثال - في نص شعري للشاعر محمد الماغوط على الرغم من خلوّه من عناصر التشكيل المألوفة (الإيقاع المروضي، والصورة الشعرية المؤسسة على الانزياح). فالمفارقة في النص هي مركز الشعرية، يقول الماغوط:

أما كم أتمنى لو أكون في هذه اللحظة محمواً في قرية بعيدة

على سرير غريب، وتحت سقف غريب

وامرأة عجوز لم تقع عيناي عليها من قبل تسألني وهي تمصر منديلها المبلل فوق جبيني

من أي البلاد أنت يا بني فاجيبها والدموع تملأ عيني، أه يا جدتي.

بيئة المكان ودلالته:

إن هذا النص نسق واحد يتقاسم بشكل ترافقي، يؤلف بنية تركيبية تتخلل دلالته المتوقعة في الأخير حيث الفجوة التي تصبح نقطة إضائة تدفع عملية التلقي إلى معاودة قراءة النسق ثانية مع محاولة إستشفاف ذلك الشيء الغائب الذي لا يقوله النص.

إن الحرف "هـ" يمثل الحافز النفسي "الحنين" الذي يعمل التشكيل كله بعداً على إشباعه في صيغة حلم يضطلع به الخيال، حلم تستخدمه الذات كصلاح نفسي لظهر مسافة إنفصالها عن مكان إنتعائها الحميمي (القرية) كما تشير إليه الجملة الأخيرة " فاجيبها والدموع تملأ عيني: أه يا جدتي". غير أن ثنائية الحلم/ الحنين هنا لا تكسب شعريتها

إلا بالمفارقة، أو بالفجوة التي يخلقها النص ويجسدها ممّا بين الحضور والغياب.

إن الحضور والغياب هنا هما أساس البنية المكانية ومحور الدلالة ممّا. فالحضور (الدلالة المباشرة) يتألف من عناصر تسهم كلها في تكوين مكان قروي غريب (حالة الحميم أولاً والدالة على الضعف والضياع، ثم القرية البعيدة، والسرير الغريب والسقف الغريب، والمرأة المجهوز الغريبة). وبذلك يصبح المكان على مستوى بنية الحضور مكاناً مفتوحاً، غريباً.

أما في الغياب الذي تضفيه الفجوة في آخر النسق، فإن المكان نفسه يصير مغلقاً، البقاء، حميمياً، وداخلاً، وبذلك يصبح الفجوة قائمة بين مكانين: الأول مفتوح في الحضور (الضوي)، والثاني مغلق في الغياب (الدلالي). الأول ظاهري، والثاني باطني. الأول مرئي، والثاني لا مرئي. وهنا تُفهم بوضوح وعصق الفكرة الشائعة نظرياً من أنّ الشعر يأتي ليميد إضائة العالم، للكشف عن اللامرئي.

إن الحلم هنا يجعل الحنين ليس موجّهاً إلى المكان الريفي كوجود فيزيائي، ظاهري، بل موجّهاً إلى الريف كوجود لا مرئي حيث الإحساس بالألفة والحميمية والأمان. كما أنّ المكان المفتوح في الحضور يعمل على تكثيف المغلق في الغياب ممّا يجعل هذا الأخير يشع من خلال علاقات الحضور التي تؤسسها الفجوة. وبهذا تمكّن كل الأجزاء الصغيرة في النص بالمعنى الذي ينتجه تجانس بُدين غير متجانسين، وبالتالي تصبح التجربة ذاتها ذات معنى.

عروض متقدمة واحتفالات متفردة بالمقتنيات الخاصة

إعداد: محمود منير



قدمت دور العرض في عمان الشهر الماضي تجارب مختلفة لفنانين اردنيين وعرب واجانب، وكانت التجارب الاردنية الاكثر تميزا وخاصة في المعرض المشترك الذي اقيم في جاليري اربع جدران بالشيراتون بعنوان "رؤى جديدة" وشارك فيه الفنانان محمد نصرالله ومحمد العامري حيث قدما طروحات جديدة تعبر عن قدرتهما على استثمار تقنيات واساليب متعددة من مدارس وفنانين عالميين في تاريخ الفن مخرجين بذلك خصوصيتهما دون ان يقحما عنصرا او تكتيكا دخيلا على اعمالهما.

جاليري دار المشرق

افتتح في جاليري دار المشرق معرض الفنان السوري خالد الخاني في التاسع من آذار واستمر حتى نهاية الشهر المنصرم، وقد درس الخاني الفن في مركز الاشدب في حماة ومن ثم تخرج من قسم الالوان الزيتية في كلية الفنون الجميلة بدمشق، واقام عددا من المعارض في سوريا وببيروت وديبي وروما، وشبارك في المعرض المتكامل للفن في عواصم المعالم الذي بدأ عام ٢٠٠٢ من اجل السلام في مدريد. كما تحتفظ الكثير من المتاحف العربية والاوروبية والأمريكية بمقتنيات الخاني.

وتغزل تجربة الخاني في معرضه الجديد الحضور الانساني المتحول في اطار بحثه الدائم عن التوازن مع ذاته والمحيط الذي يعيش. واستعاد الخاني في اعماله التعبيرية لون الطين (البنّي) كمفردة رئيسية تتناغم مع مفرداته التعبيرية الأخرى، لتمنح تكويناته البديائية ولحظة الخلق الانساني. وتلعب مع الالوان الأخرى (كالبرتقالي) نشيد الحياة الذي لا ينقطع- الروح التي بثها الخاني في لوحاته عبر حوار داخلي بين جميع العناصر.

جاليري " اذا كان "

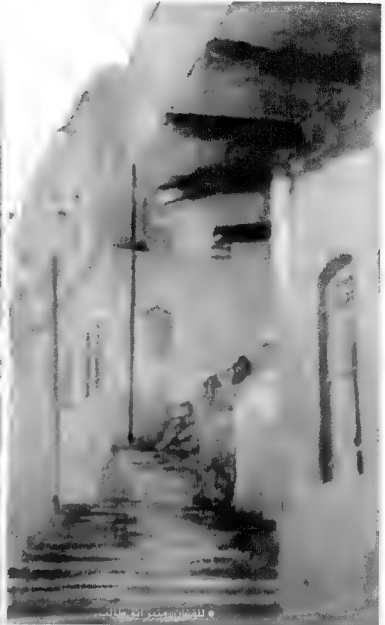
افتتح جاليري "اذا كان" للفنون التشكيلية والتراثية، في اطار المبادرة التكريمية التي نظمها "رواق البلقاء" احتفاء بالفنان السوري بسام كوسا، واشتمل الجاليري على عدة اعمال لفنانين محليين وعرب هم: جوجج بهجوري، هيلدا الحيارى، خالد الخالي، جبار مقبل، اديب مكي ومتاب مريب، كما عرض بعض القطع التراثية المعالجة تشكليا ضمن رؤية تزاوج بين التراث والحداثة.



• للفنانة كارولين لاما

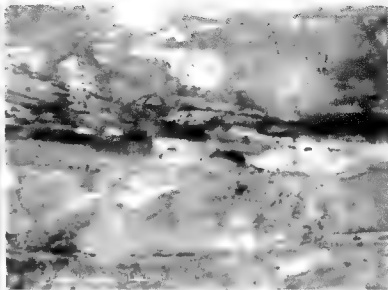


• لفنانة اييب عطوان



جاليري دويندي

افتتح في جاليري دويندي معرض الفن التشكيلي المشترك للفنانين محمد العامري ويوسف الصرايرة وحسين نشوان ورسمي الجراح. كما تخلله حفل توقيع لعدد من الكتب للشاعر عبدالله رضوان ود. سليمان الأزري وحسين نشوان. وجرى الافتتاح برعاية أمين عمان الكبرى نضال الحديد. وتوقع المعرض من خلال التجارب المتعددة والمختلفة بحضور عدد من المثقفين والكتاب. ومثلت اللوحات الاربعة المعروضة للفنان والشاعر محمد العامري مراحل مختلفة سابقة من مسيرته الفنية. تناولت مناظر من الاغوار، البيئة الام للعامري. اضافة الى عدد من اللوحات التعبيرية التي تظهر الجراحة في التشكيل وفي استخدام اللون في تلك اللوحات وخروجاً عن الشكل التقليدي للوحة وذلك في اللوحة المثلثة الشكل التي توحى بمركب من الرموز والاشارات الفلسفية.. اما اعمال الفنان يوسف الصرايرة فقد اعتمدت تقنية الطباعة في تصميم الزخرفات والهندسات اللونية مانحة جمالية في تشكيل الخطوط والمساحات المستخدمة في تشكيل الفراغ والفضاء الذي تداخلت عبره التكوينات الفنية. وشغلت أعمال الفنان رسمي الجراح عن ملمعية عالية في رسمه للوجوه ضمن اجواء تعبيرية. وعبرت اللوحات عن دراسة لونية مسبقة تتضح عبر انسيابية اللون ودلالاته الحسية في مناطق التمازج ومفجراً الحياة في داخل اعماله عبر الايقاع الذي فرضته الألوان وطبيعة تشكيلها. وكانت اعمال الفنان حسين نشوان اقرب الى تصوير المباني الشعبية والتركيز على اشكال عمارة المساجد في فضاء لوني جديد اعتمد على الازرق وتحليته في فضاء يبتعد عما هو سائد.



جاليري زارا

استمر معرض "بانوراما" للفنانة كارولين ايوب لاما في جاليري زارا في هندق-حياة عمان اسبوعين متواصلين. والمعرض الذي افتتح تحت رعاية وزيرة الثقافة اسمى خضر ضم حوالي ستين لوحة مستوحاة من الطبيعة (Landscape) والصامتة (Still live) ومناظر البحر، وقامت الفنانة بطرحها في رسم الفوارق النفسية الدرامية بين المناطق الداكنة والمناطق الفاتحة، عن دراسة مسبقة تظهر من خلال رسمها



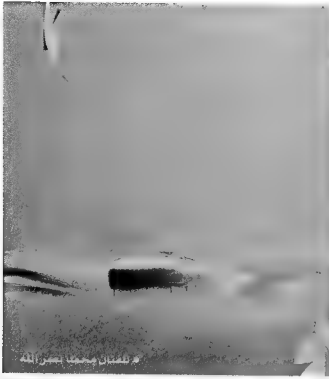
الدقيق، والتصوير، والرسم السريع للخطوط والمساحات التي تتم من خلال عملية تكوين اللوحة.

ولدت كارولين ايوب لاما في عمان، وتخرجت من قسم الهندسة المعمارية في جامعة رود ايلاند، وتحمل ايضا شهادة الفنون الجميلة من الجامعة نفسها، وحصلت على جائزة برامج التفوق الاوروبي بروما. ونالت اعلى مرتبة شرف في الفنون الجميلة من سويسرا.

اقامت معرضها الشخصي الاول في معرض عالية (هيلار روزا) في الاردن، وشاركت في عدد من المعارض الجماعية في طهران، وعمان والمعرض الثاني والعشرين للفنون الجميلة بمتحف الشارقة للفنون.

قاعة المدينة

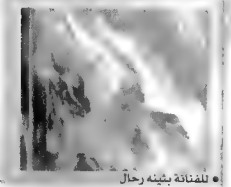
شاركت ١٥ فنانة في معرض الفنانات التشكيليات الذي اقامته الدائرة الثقافية في امانة عمان الكبرى عبر مشروع فنانات تشكيليات اردنيات والذي افتتح في الثامن من آذار في قاعة المدينة احتفاءً بيوم المرأة العالمي، والذي يأتي ضمن ملتقى المبدعات الاردنيات وجزءاً من مساهمة الامانة في تقديم صورة حقيقية لواحدة من مفردات الإبداع النسوي الأردني. الفنانات المشاركات هن هند الناصر وسامية زرو ودودي الطباع ونعمت الناصر ونوال العبدالله وغادة دجدلة وجانيت نور جنبلاط ووافيما رزق وديانا شمعونكي وهيلدا الجياري وسمر حدادين ويثينة رحال ومها المحيسن وخولة محمود صيدم وخلود مساعدة.



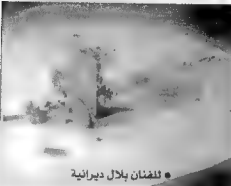
• للفنان هسان مخدّم



• للفنان محمد نصر الله



• للفنانة بثينة رحال



• للفنان بلال ديرانية

وجاء المعرض ليؤكد على دور المبدعة التشكيلي من جهة، ولإعطاء صورة حقيقية عن طبيعة ومستوى إنتاج الفنانة الأردنية من جهة أخرى. وهذا ما أكدته الفنانة سمر حدادين التي أبدت سعادتها بأن تظهر المرأة مساحتها الإبداعية على الملأ في يوم تكريمها العالمي، والذي ترحو أن يكون بداية منهج تقدير للمرأة، وليس احتفاءً أنها إلى زوال.

ويعتبر المعرض تجربة ستعمق تدريجياً لتغطي الفنون التشكيلية الأخرى من نحت وخزف وصور فوتوغرافية، إضافة إلى أنشطة ستتناول أوجه الإبداع الأدبي النسوي من شعر وقصة ورواية وغيرها.

وأفتتح أيضاً معرض الفن التشكيلي المشترك "مضات ثلاثية" برعاية أمين عمان نضال الحديد في قاعة المدينة، ويشارك فيه الفنانون خلدون منير ابوهالاب، وأديب خطوان، وبلال نور ديرانية. والمعرض الذي تنظمه الدائرة الثقافية بالأمانة يجمع ثلاث تجارب أردنية مختلفة.

الفنان خلدون أبو طالب عضو مؤسس لرابطة الفنانين وأقام عدداً من المعارض الجماعية والشخصية وهو يعود بعد غيبة طويلة عن الساحة التشكيلية، وتتأثر أعماله بالمكان تأثراً كبيراً، فيما يحتفل عطوان بمدينة السلط عبر تفاعل بينه وبين بيئته.

واختلف ديرانية عبر إعادة إنتاجه للزخارف الإسلامية من خلال التلوين والتكرار برؤية جديدة ومعبرة.

أربع جدران

أكتسب معرض "رؤى جديدة" المشترك للفنانين محمد نصرالله ومحمد العامري أهمية خاصة من حيث تقديم الفنانين طروحات جديدة تعبر عن قدرتهما على استثمار تقنيات وأساليب متعددة من مدارس وفنانين عالميين في تاريخ الفن مخرجين بذلك خصوصيتهما دون أن يقحما عنصرياً أو تكتيكا دخليلاً على أعمالهما، أن الرؤى الجديدة التي قدمت في جاليري أربع جدران في الشيراتون تكمن دون أدنى شك التطور الملموس الذي يؤسسه نصرالله والعامري في مشاريعهما الفنية وما يراكهما الفنان في المشهد التشكيلي الأردني والعربي.

«نساء في معترك السياسة» لـ «فاطمة الصمادي»

من منشورات البنك الأهلي الأردني لعام ٢٠٠٥، وضمن سلسلة «دراسات» صدر كتاب بعنوان «نساء في معترك السياسة» للباحثة والصحافية فاطمة الصمادي.

يقع الكتاب في (١٨٠) صفحة، ويضم مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة. وقد جاءت عناوين الفصول على النحو التالي: الفصل الأول: الفقهاء وتولي المرأة المناصب العامة. الفصل الثاني: الحركة الإسلامية الأردنية. الفصل الثالث: «حزب الله» اللبناني. الفصل الرابع: دراسة ميدانية. وقد حمل كل فصل من هذه الفصول عناوين فرعية متعددة.

وتشير الباحثة في مقدمة كتابها إلى أن هذه الدراسة تبحث دور المرأة في الأحزاب السياسية الإسلامية من خلال حزينين بارزين على ساحة العمل السياسي الإسلامي وهما: حزب جبهة العمل الإسلامي الأردني، وحزب الله اللبناني. كما تشير إلى أن هذه الدراسة تعد الأولى من نوعها لأنها تبحث القضية من خلال آراء النساء أنفسهن، فلم يسبق أن قدمت دراسات علمية تبحث واقع النساء في هذين الحزينين، حيث اكتفت الدراسات السابقة بالمرور السريع على قضية المرأة، أو بتقديم شروحات طويلة حول هذه الأحزاب دون أن تهتم بقضية المرأة للدرجة التي قد يعتقد القارئ فيها بأنها غير موجودة.

وترى الباحثة بأن قضية المشاركة السياسية للمرأة واحدة من أكثر القضايا جدلية على ساحة العمل السياسي الإسلامي، متخذة أبعاداً متعددة، بعضها يتعلق بالمرتكزات الفقهية، وبعضها الآخر يتجاوز ذلك ليؤشر على جوانب اجتماعية متجذرة في عقول الناس، تأخذ صفة الثبات والتأثير، وتبقى المرأة في دائرة التلقي المحاييد - إن لم يكن السلبي - في قضية شديدة المساس بحياتها وحيات مجتمعها.

وقد خلصت الباحثة إلى جملة من النتائج منها وجود اختلافات كبيرة في آراء الفقهاء المسلمين بخصوص قضية المشاركة السياسية للمرأة، وقد انتقلت هذه الاختلافات إلى صفوف الحركات الإسلامية التي تستند في توجهاتها السياسية نحو المرأة وغيرها من القضايا إلى المرجعيات الفقهية التي شهدتها ساحة العمل السياسي الإسلامي. وبدا واضحاً أنه لا يمكن القول بوجود رأي فقهي واحد تجاه مشروعية العمل السياسي للمرأة ومجالاته.

وترى الباحثة أن حالة من التناؤل سادت في صفوف النساء في كلا الحزينين بخصوص المستقبل، وتوقع النساء في حزب جبهة العمل الإسلامي أن تزيد نسبة تمثيلهن في مجلس شورى الحزب، كما يتوقعن أن يصلن إلى مواقع قيادية جديدة في المكتب التنفيذي، وكذلك الحال بالنسبة للنساء في حزب الله، حيث يتوقعن أن تشهد الأيام القادمة مشاركة واسعة لهن في المجلس السياسي للحزب ومواقع قيادية أخرى.

وتتوقع الباحثة أن تزداد مشاركة النساء في المواقع القيادية في كلا الحزينين، وإن كانت تعتقد بأن نساء «حزب الله» سيتمكن من الوصول لهذه المواقع بصورة أسرع وأكثر تأثيراً، وذلك بسبب وجود عوامل مساعدة كثيرة يأتي في مقدمتها ثقافة قيادة «حزب الله» بضرورة حدوث هذا التغيير.

كما لاحظت الباحثة أن مشاركة النساء في الحركات الإسلامية صموماً جاءت بقرار من رجال الحركة دون أن تكون النساء الإسلاميات مساهمات رئيسيات في التنظير لقضية خروج المرأة ومشاركتها السياسية. وما يؤكد هذا الرأي - كما ترى الباحثة - خلوص ساحة العمل السياسي الإسلامي من قيادات نسائية بارزة على الصعيدين الحركي والفكري. ومن المفارقة أن القيادة الوحيدة على هذه الساحة، وهي زينب الفزالي، قد برزت تجربتها بفعل ظرف خارج عن إرادتها وهو ظرف السجن والاعتقال، كما أنها لا تخفي قناعاتها المعارضة لخروج المرأة وعملها السياسي، داعية لعودة النساء إلى داخل البيوت.

وتعتقد الباحثة بأن خطورة هذه الفكرة تكمن في أن النساء داخل الحركات الإسلامية يظهرن وكأنهن متليات سلبيات فيما يتعلق بقضية مشاركتهن، ولا يساهمن في النقاش الدائر بخصوصها، وهو نقاش يقوده ويهيم فيه الرجال بصورة كبيرة داخل الحركة الإسلامية وخارجها.

وتصل الباحثة إلى أن النساء الإسلاميات سيبدن أنفسهن أمام مشكلة كبيرة إذا ما عادت آراء الرجال داخل هذه الحركات لتدعو إلى عودة النساء إلى المنازل، وعندها لن تكون الخيارات المتاحة أمامهن كثيرة، فإما أن يلتزم بالقرار ويعدن إلى دائرة القباب من جديد، وإما أن يخضرن الرفض، وخيئنها سيواجهن الكثير من الأسئلة والمعضلات التي يجب حلها.



«السوبر حداثة» لـ «حسن مجدي»

عن دار بيسان للنشر والتوزيع في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥، صدر مؤخراً كتاب جديد للكاتب «حسن مجدي» بعنوان «السوبر حداثة: علم الأفكار الممكنة». يقع الكتاب في (٢٥٥) صفحة، إضافة إلى (٢٢) صفحة باللغة الانجليزية جاءت تحت عنوان Supermodernism and physics. يضم الكتاب في جزئه العربي ثمانية فصول، حملت العناوين التالية: الأفكاروية، من النص إلى المعرفة، من البيولوجيا والدين إلى الظواهر الاجتماعية والعقل الجماعي، من الديمقراطية والأخلاق إلى الدولة والفرد، من الهوية والحرية إلى الوعي والكون، التفسير اللغوي والمشاكل الفكرية، الفلسفة الافتراضية والنصوص الممكنة، وأخيراً: السوبر حداثة وتحليلاتها المختلفة. وتحت كل فصل من هذه الفصول يندرج عدد من العناوين الفرعية.

يسهل على قارئ هذا الكتاب أن يلاحظ أنه غني بالآراء والأفكار التي تستحق الجدل والتقاش والتأمل.. يحاول المؤلف أن يعيد مفهوم السوبر حداثة في أنها «المنهج الذي يستخدم مفاهيم ومناهج ما بعد الحداثة من أجل الوصول إلى الهدف الأساسي للحداثة ألا وهو المعرفة. أما علم الأفكار فهو جزء أساسي من السوبر حداثة، بما أنه يدرس الأفكار الممكنة وكيفية تطبيقها في ميادين مختلفة» (ص١٧)

ويتسائل المؤلف في الصفحة (٢٢٩) من الكتاب إن كانت الدول والحضارات توجد حقاً؟ ويجيب عن هذا التساؤل بـ(لا). ويرى أن الدول والحضارات كائنات ورقية، أي توجد فقط على الورق، وأنها مشاريع فكرية نعوّدها أن نعتقد بوجودها. ويستشهد المؤلف على عدم وجود الدول بأن السيادة عنصر أساسي من عناصر الدولة، بحيث لا يحق لأي دولة أن تزعم دولة أخرى وتغيّر نظامها وثقافتها، لكن هذه السيادة غير موجودة على أرض الواقع، ولعل أفضل مثال - يراه المؤلف - على عدم وجود السيادة هو اجتياح أمريكا للمراق، وهناك مثال آخر هو احتلال اليهود لفلسطين وتشريد أهلها، لذلك سوف توجد الدول إذا وجد نظام عالمي يفرض بالقوة والحق حدود تلك الدول وواجباتها وحقوقها.

وعلى هذا الأساس يرى المؤلف أنه لا بد من استعادة مفهوم «الامبراطورية» واعتباره مفهوماً علمياً، إذ لا وجود لدول وحضارات، بل توجد امبراطوريات كالامبراطورية المغولية، والامبراطورية الرومانية في التاريخ، والامبراطورية الأمريكية حالياً، وذلك لأن جوهر الامبراطورية هو القوة، ثم القوة، أي الجيش الغازي بالمنى الحربي. فقد تشكلت الامبراطورية المغولية من جيشها القوي وليس على أساس ثقافي متطور، وكذلك الامبراطورية الأمريكية.

ويرى المؤلف أن الحداثة تقول بوجود مجموعة قيم ثقافية صادقة من بين مجموعات القيم المختلفة بحيث يمكن المفاضلة بينها. أما ما بعد الحداثة فنقول باستحالة تقييم مجموعات القيم المختلفة وبذلك من غير الممكن تفضيل بعضها على بعضها الآخر، بمعنى أن ما بعد الحداثة لا تعتقد بوجود قيم متفوقة على مجموعة قيم أخرى.

ويختم المؤلف كتابه بأن الحداثة ترى بأن أي نظام اعتقادي هو نظام عقلائي إذا لم يكن يناقض أو يخترق مبادئ المنطق، أما ما بعد الحداثة فتري أنه من الممكن خرق بعض قوانين المنطق من قبل فرد ما أو نظام فكري معين ويبقى مع ذلك فرداً أو نظاماً فكرياً عقلائياً، فالعديد من المفكرين الكبار وقموا في التناقض لكهم ظلوا عقلائيين. أما السوبر حداثة فتقر بأنه يمكن للفرد أن يخترق مبادئ المنطق ويبقى عقلائياً في حال كونه لا يعرف أنه ناقض للمنطق، ومن جهة أخرى يعترف هذا المذهب بأنه على الفرد أن يراعي المنطق وإلا أصبح لا عقلائياً في حال أنه عرف خرقه للمنطق وقيل به.



«مرايا الساعات الميتة» لـ «مصطفى الكيلاني»

عن دار اليزان للنشر في تونس صدر للقاص والروائي التونسي مصطفى الكيلاني رواية بعنوان «مرايا الساعات الميتة»، وهي الرواية الثانية لمؤلفها بعد رواية «نزيب الظل» كما صدر للمؤلف ثلاث مجموعات قصصية وعدد من الأبحاث والدراسات النقدية.

تقع الرواية في «١٥٦» صفحة، وتضم عشر فصول بدأت جميعها بكلمة «ساعة». وهذه الفصول هي: ساعة غضب، ساعة انتقام، ساعة تشييع جنازة، ساعة ظن، ساعة ضحك هستيري أخرى، ساعة ندم، ساعة انتقام أخرى، ساعة اعتبار، ساعة انتظار، وساعة انفجار.

يمكن أن تندرج هذه الرواية في إطار الروايات المستقبلية، أو الأعمال الإبداعية التي تحاول استشراف المستقبل، حيث يظهرنا المؤلف منذ البداية أن أحداثاً روائية تدور سنة (٢٧٢٥) بعد الميلاد، وفي ذلك يقول المؤلف تحت عنوان أضواء: «تدور أحداث هذه الرواية سنة ٢٧٢٥ بعد ميلاد المسيح.. بل مستحدث، ولا إمكان للتوقف الآن عن الكتابة. في تلك الليلة الممطرة من ليلالي خريف قادم يتحمل الراوي مسؤوليته كاملة في نقل ما سيرأى له بين النوم واليقظة» (ص٨).

ومن الواضح أن هذه الرواية تنكس على تقنية روائية مهمة وبارزة وهي تقنية «الزمن الروائي» حيث يحضر الزمن الروائي في بُعد المستقبل حضوراً طاعياً، وبذلك فإنه يمكننا أن نصنف هذه الرواية ضمن روايات «الاستباق» أو «التوقع».

غير أن الروائي في توقعه للزمن القادم يرسم صورة تشاؤمية رهيبة لمستقبل البشرية. فالمستقبل - استناداً إلى مرايا الساعات الميتة - مستقبل مظلم وسوداوي ومرعب، يتنفس فيه الإنسان من خلال أسطوانة أوكسجين نحاسية لها ثمن معلوم «اصطلفوا أمام شركة تزود الأوكسجين في ساعة مبكرة قبل طلوع الشمس. عبدالستار مدير الشركة حرّ في أول ليلة البارحة في زمن سيأتي من الجموع الغفيرة وصيحات الفاضلين وحشرات المتسولين معنّ باعوا قواريرهم النحاسية المخصصة للتنفس الفردي مقابل دنائير قليلة انفقوها في شراء الخبز المصنع وعلب الباشعرت.. ركب سيارته الرابضة في المأوى الخلفي. سوى خرطوميه وأوثق إلى الظهر قارورة الأوكسجين الأنيقة التي تليق بموظف في مستوى مسؤول إداري من الدرجة الأولى» (ص١٢).

وليست هذه الطريقة في التنفس مقتصورة على الكبار، ولكن الأطفال الصغار سوف يتنفسون بالطريقة نفسها «عند الثامنة صباحاً فتح الباب الكبير المضفي إلى ردهة القسم التجاري. اندفع سيل الرجال يحملون قوارير أبنائهم الصغار الاحتياطية وتثر بعضهم في زحمة المتدافعين بالأيدي والأكتاف، فتساقط العشرات وتصادمت القوارير فأحدثت قرقعات كأنها صليل أسلحة ييضاء في معركة وهمية» ص١٤.

وإذا كان كثير من الناس يعتقدون أن التكنولوجيا الحديثة سوف تساهم في منع حياة أفضل للإنسان، فإن هذه الرواية ترى غير ذلك، حيث نجد صالح شيشة يقترح رفع «سعر الأوكسجين وتوظيف الحاسوب في تقييد سكان المدينة» (ص١٥) من خلال «تثبيت الأسماء على القوارير برمز رقمية خاصة يستحيل تقليدها» (ص١٥).

وفي هذه الرواية نجد أن الدمار والتخريب والتلوث أعمال بشرية يوجد بها الإنسان، ويحقق من إدارته لها عوائد كثيرة «هناك.. تحديداً في ركن بعيد عن الانظار في مبنى إدارة التلوث الشامل رجل اصبل وامرأة صلعاء أيضاً يتذكران معاً الجلسات الخاصة، كؤوس الوسكي، التفهفات تتألى في غمرة ما يباع من البضائع والضمائر والأسماء» (ص١٥). هكذا نجد هذه الرواية تحاول أن تنبهنا للافتقار بأن الإنسان القادم سيكون أنانياً ومتوحشاً للدرجة التي يضع فيها كل شيء في المزاد، ويتخلى عن ضميره، وقيمه الإنسانية.



«مرافئ الجليل» لـ «محمد جابلي»

عن دار ميريت للنشر في القاهرة صدرت رواية بعنوان «مرافئ الجليل» لمؤلفها محمد جابلي. تقع الرواية في (١٦٨) صفحة، وتضم سبعة فصول هي: جبل الثلج، العلامة والرمز، ظلال الماء، العين الزرقاء، ابتسامه الموناليزا، وإن مانثو، والعاصفة.

ومن خلال هذه الفصول السبعة تطرح علينا الرواية كثيراً من الأسئلة الفلسفية، والرؤى الفكرية، وإذا كانت هذه الفصول قد انتهت بمقاطع شعرية من قصائد لإليوت، وروبنسون، ووايتمان، وأزرا باوند، وأوكس فإنه يمكن قراءة كل فصل من هذه الفصول كما لو كان عملاً قصصياً مستقلاً، كما يمكن قراءتها كوحدة واحدة.

ومثل هذه الإشكالية في تجنب الأعمال الإبداعية ليست جديدة، حيث نجدها في عدد من الأعمال الروائية العربية والعالمية، ولعل أبرز مثال عليها «سداسية الأيام الستة» التي كتبها اميل حبيبي بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، حيث يمكن للقارئ أن ينظر إلى السداسية كما لو أنها عبارة عن ست قصص أو لوحات منفصلة، أو ينظر إليها على اعتبار أنها عمل روائي متكامل.

وإذا كان اميل حبيبي قد أورد في بداية كل لوحة من لوحات السداسية مقاطع شعرية وأغنيات فيروزية، فإن محمد جابلي قد فعل ما هو شبيه بهذا، ولكن المقاطع الشعرية التي أورددها كانت لشعراء عالميين وجاءت في نهايات الفصول وليست في بدايتها.

بعد أن ينتهي قارئ «مرافئ الجليل» من قراءة الفصل السابع، وهو الفصل الأخير في هذا العمل الإبداعي، يجد نفسه أمام عنوان جديد هو «ما قبل النهاية» وعلى عكس ما يوحي العنوان فإن النهاية تكون فيه.

وهي هذه الخاتمة التي تقع في خمس صفحات نجد الروائي واعياً للمسائل الفنية التي أرادها في روايته، حيث يقول: «إذا وصلت إليها القارئ إلى هذه السطور فانت شجاع حقاً لأنك فتحت نافذتك بل اشترعتها في وجه عواصف شتى ويحق لك أن تتسامح من نهاية ما لهذه اللوحات التي يزعم الكاتب أنها تمثل (رواية) ويحق لي أن أخاطبك من خلف القناع الذي مزقه الكاتب، وفي الواقع أنني أتمرد على الكاتب وعليك كذلك، لأن الزاوي، كما يقول منظّر الرواية (عليه بالاختفاء) وهو (كائن نصي) كما يزعمون لا قدرة له على التجسّد أو التمرد» (ص ١٦٤).

ونجد الروائي ينظر إلى روايته كما لو أن إنساناً آخر غيره قد كتبها «وكنت قد وقفت في وجه الكاتب حينما زعم أن البطولة لا يمكن أن تكون إلا أمريكية، وعاقبته أيضاً على تحلّل (مستر جون) ذلك البطل المزعوم الذي يحمل بؤس الشرق ووزر الغرب» (ص ١٦٤).

ويستمر الكاتب في محاولة الفصل ما بين النص ومؤلفه، وهي محاولة يقدم لنا من خلالها مزيداً من آرائه وأفكاره حول نواح متعددة في حياتنا الإنسانية المعاصرة، ومنها التقدم الإلكتروني «وواقع الأمر أنني اغتيمت هواجس الكاتب وخاصة خوذه الشديد الذي يصل حدّ الرعب من التقدم الإلكتروني، وذلك الخوف الذي زاد عندما علمته زوجته أن النصوص القديمة التي كان قد خزنها في ذاكرة الحاسوب أصيبت بفيروس أثلّف جزءاً منها وغير بعض الأجزاء، ومن ذلك اليوم أصبح الكاتب يبحث عن سر هذا الفيروس، ووجد بعض المعلومات العامة القليلة دون أن يعثر على جواب كافٍ فبات يعتقد اعتقاداً راسخاً بأن التطور التكنولوجي الحديثة» (ص ١٦٥).

ويحاول الكاتب أن يوضح لنا لماذا أنهى روايته بعنوان «ما قبل النهاية»، فالنهاية – كما يعتقد – لن تكون في هذا الزمان، لذلك نجده يكتب نهاية ثم يمزحها ومنذ سنوات وهو يبحث عن صياغة ما، قد تكون في زمن ما، لكنها ليست في زمننا لأن الصغير المرعب يتردّد في كل حين، ولأن الرعب يريك القدرة، ولأن القدرة تريك القدر فلا نهاية لما كان قد انتهى، أو لما لم يبدأ بعد» (ص ١٦٧).

لقد عالج المؤلف الأحداث عبر رؤية إنسانية شاملة. وفي بداية الرواية كما في نهايتها ظلّ الروائي حريصاً على أن يؤكد لنا أنه يسعى إلى ما هو أبعد من هذا النص، لذلك يقول المؤلف في الصفحة الأولى: إن هذا النص يشبه ما كتبت أريد، لكنه ليس ما أردت؛ وهو في شتى أحواله مهدي إلى التجميع.



أبجدية الحواس

القراءة ليست قراءة الكتب فقط، أو الصفحات والحروف، ثمة قراءة من نوع مختلف هي قراءة الأمكنة والرموز والموجودات، قراءة في وريقات النبات وهياكل الشجر والأعشاب والزهور البرية. قراءة في النجوم والسماء وهي وجوه الناس وأشكال البشر وملامحهم. وحين تكون قراءة الكتب بالعين فإن القراءة هذه التي نعيشها تكون بالحواس الخمس مجتمعة أو بعضها أو بحاسة سادسة أو سابعة هي الحدس والتذكر الكوني حتى يخيل للمرء أن أمكنة بعينها يشاهدها لأول مرة، إنما تدخل أنسامها ورائحتها إلى دهاليز ذاكرته الكونية وكأنه شاهدها في حياة سابقة.

هل قلت الرائحة؟ لكم أيقظتني رائحة النعناع البري وذكرتني بمكان بعينه أو لحظة زمنية محددة حين كنا أطفالاً نطوف كحجاج صغار في حضان وادٍ مدجج بالماء العذب ورائحة النعناع النفاذة.

إنك تقرأ المكان باللمس والرؤى، وتسمع هسيس النباتات حين تتمايل في حضرة المرور الناعم للهواء، وتشم الأرقعة والطرقا وتذوق ملحوة الهواء على شاطئ البحر وتميز الأزهار والنباتات البرية بالطعم.

هذه زهرة طبق العذراء قالت جدتي، وهذه إبرة العجوز، وهذه زهرة دم الحبيب وهي تشير إلى الأبجدية المكتوبة على سطح البرية حين نذهب في الربيع لقراءة الأرض.

الطريق الضيق المتعرج المفضي إلى الزقاق حيث تجتمع المعجائز والنسوة أمام بيوتهن القديمة ما زال قائماً في ركن من الذاكرة رغم أن البلدية قد أزالته وأقامت بدلاً منه شارعاً من الإسفلت. هنا على هذا الحجر الأصفر في السور المتهالك كان يتكى بعض جدودنا في طريقهم إلى السوق. هذه بعض لمسات أيديهم وهنا التقى بعض العشاق ومرت الفتيات في طريقهن إلى النبع القريب. هل تقرأ تهيدة قرب عين الماء؟ هل تتذكر نشيج عاشقة صغيرة؟ هل تلمح إضاءة خضلة شعر ما؟

الوجوه كتب مفتوحة بعضها بهوامش ومشروحات وبعضها بورق أنيق ومصقول، بعضها بعينين مضئتين تشبهان ألوان غلاف فني جميل وبعضها بعينين باهتتين تشبهان كتاباً قديماً من تلك الكتب التي يفتنيها هواة جمع الكتب القديمة.

في المطارات تستطيع أن تميزهم بعيونهم العميقة غير المستقرة، السوداء والواسعة أحياناً، إنهم عرب مسافرون. وهؤلاء من جنوب إيطاليا، أما السلافيون فإنك تعرفهم من تقاسيم الفك العريضة. هل تقرأ هذا الوجه جيداً هو ما بين جنوب أوروبا وشمال إفريقيا.. شيء ما بين البحر المتوسط والامتداد العربي. خلطة بشرية تشبه كتاباً مترجماً احتفظ ناشره فيه بالنص الأصلي إلى جانب الترجمة.

إقرأ جيداً.. هل هذه فتاة أندلسية أم دمشقية؟ صقلية أم كريتية؟ عربية أم يونانية؟ أم لعلها مالطية؟ إقرأ جيداً.. هذا الغموض جزء من لذّة القراءة.. قراءة كقراءة الشعر. إقرأ جيداً.



للفنان : علي حسن

